



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Estudios Superiores Aragón

SIGNIFICACIÓN Y TRASCENDENCIAS
TEXTUALES DEL *HEAVY METAL*

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN Y PERIODISMO
P R E S E N T A:
OSCAR SALVADOR MIYAMOTO GÓMEZ

Asesor: Lic. Jorge Soto de Jesús

México 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Devejoito iñti tielo samygo foligo
Devejoito jadra buona meyojigaji

A mis padres...

lio



¹ Una de las 20 ilustraciones contenidas en el tratado alquímico Rosarium Philosophorum o Rosario de los Filósofos, manuscrito del siglo XVI de autor desconocido.

Agradecimientos

Mentores de mi brío, su amistad y cátedras trascienden a estas páginas. Gracias a: Édgar Liñán, Jorge Soto, Rubén Barajas, José Limón, Alberto y Humberto de Lara Quesada, Elodia Cacho, Édgar Lara, Raúl Luna, Susana Anaya, Lilia Espinosa, Alfredo Pérez y Alfredo Mayer.

Hermanos de mi vuelo máter: Gustavo Contreras, Gabriel Vázquez, Hugo Cerón, Alejandro Torres, Carlos Galeana, Eduardo Rosas, Miguel Hernández, Julio Garduño, Daniela Gómez, Alma Arias, Eduardo Venegas, Rafael Chontal y Fabiola Ovando.

Espíritus indomables del metal: Uriel Miyamoto, Daniel Serratos, Alejandro Mendoza, Germán García, Luis Hasso, Lanza, y los fabulosos AA (Acosadores Anónimos).

Sobra explicitar mi deuda para con mi familia pues sólo portar sendos apellidos me honra inconmensurablemente al saberme parte de su historia; todos son parte de esta obra colectiva que se enriquece por su apoyo absoluto durante mis 22 años de vida.

Gracias a todos.

El sentimiento de lo infinito sólo lo alcanzo, sin embargo, cuando estoy limitado al máximo. La mayor limitación del hombre es la persona; se manifiesta en la vivencia «¡yo no soy más que esto!». Sólo la consciencia de mi estrecha limitación en la persona me une a la infinitud del inconsciente. En esta consciencia me siento a la vez limitado y eterno, como el Uno y el Otro. Al saberme único en mi combinación personal, es decir, limitado, tengo la posibilidad de tomar consciencia también de lo infinito. Pero sólo así.²

氣光

² C. G. Jung. *Recuerdos, sueños, pensamientos*. p. 381. Seix Barral, Los Tres Mundos. Barcelona 2005.

Índice

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	6
1. DES-DEFINIR AL HEAVY METAL.....	8
1.1 Y la cruda... no llega.....	8
1.2 <i>Heavy Metal Universe</i> : Implicaciones culturales y estéticas.....	17
2.- EL SIGNO LINGÜÍSTICO.....	29
2.1 El modelo de análisis.....	29
2.3 Las letras de metal: metalenguaje y trascendencias textuales.....	38
3.- LOS ÍCONOS.....	59
3.1 Sinestesia: crónica urbana.....	59
3.2 El Modelo de Análisis.....	62
3.3 El logotipo.....	64
3.4 La portada.....	75
3.5 La fotografía.....	83
4.- EL ΣΟΨΙΔΟ.....	100
4.1 Otro recuento de daños.....	100
4.2 La canción.....	104
4.3. El modelo de análisis.....	108
4.4 La figura.....	110
4.4.1 El sonido pregrabado.....	112
4.4.2 La onomatopeya.....	113
4.5 El tópico.....	122
4.6 El tropo.....	127
4.6.1 El <i>cover</i>	128
4.6.2 La adaptación.....	131
4.6.2 La colaboración.....	133

5.-EL CONCIERTO.....	139
5.1 Hechicero de serpientes: crónica urbana.....	139
5.2 Itinerario de un estudio hacia la semiótica del concierto de meta...	142
CONCLUSIONES	146
GLOSARIO.....	151
FUENTES DE CONSULTA.....	155

INTRODUCCIÓN¹

La presente tesis compone un ensayo² sobre el *heavy metal* por razón de un análisis semiótico que explica e interpreta las trascendencias textuales presentes en su lírica, íconos y sonido. El texto se vale de una filosofía interdisciplinar al asumir que los fenómenos culturales pueden estudiarse gracias al plexo universal de la semiótica, armonizando, bajo ese paradigma, teorías provenientes de la comunicación, lingüística, musicología, sociología, y psicología. La tesis, entonces, persigue la comprensión del sentido cultural del *heavy metal* a través de una lectura palimpséstica.

Dicho género musical ha sido ampliamente estudiado, predominando los enfoques periodísticos, biográficos e históricos; no obstante, la significación de dicha música ha sido un horizonte poco tratado; así, esta tesis busca ofrecer una perspectiva inclusiva, a las ciencias del lenguaje, para aproximarse a una manifestación artística ineludible por la riqueza de su discurso, proponiendo a éste como un metalenguaje.

El texto aborda las trascendencias textuales del *heavy* en tres etapas: el signo lingüístico (letras de canciones), el ícono o signo visual (logotipos, portadas y fotografías), y el sonido (figuras, tópicos y tropos); se aíslan las unidades de significación para examinar su estructura, naturaleza y función, más no se pierde de vista la constitución del discurso donde se insertan y el todo es más que la suma de sus partes.

Las teorías de las que se nutre el prisma semiótico de la tesis son la intertextualidad, de Julia Kristeva; la interdiscursividad, de Cesare Segre; el cuadro de Algirdas Julius Greimas; los tipos de signo propuestos por Charles Sanders Peirce; la significación musical de Robert Hatten; el habla mítica de Roland Barthes; la psicología arquetípica de Carl Jung; y la lectura palimpséstica de Gérard Genette.

Es de mencionarse que la selección del corpus buscó la imparcialidad y la mayor diversidad posible, no obstante, ante las inabarcables propuestas del *heavy*, sólo se asió una ínfima representatividad del género musical, suficiente para aproximarnos a él de manera sucinta. Las letras de canciones, imágenes y piezas musicales fueron incluidas, en gran medida, en base a mi

¹ Incitación.

² Cfr. Rodríguez, Alfonso M. *Ensayo, teoría crítica y dialéctica en T.W. Adorno: caracterización, "ejemplo" y problemática didáctica*. Zona próxima: revista del Instituto de Estudios Superiores en Educación, ISSN 1657-2416, N.º. 9, 2008, p. 84-95. *Versión de la ponencia presentada en el Tercer Congreso Internacional *Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*, celebrado del 4 al 6 de agosto de 2008 en la Universidad de Buenos Aires.

dominio afectivo y observación participante durante años de estar en contacto con el *heavy metal*. Son ejemplos que, particularmente, considero apropiados para la explicación y fundan, por el modo en que fueron elegidos, la esencia interpretativa de la tesis, una reacción personal propositiva.

A la par de diseñar y aplicar modelos de análisis guiados por teorías semióticas, el texto experimenta la extrapolación de las modalidades de intertextualidad a textos no digitales, proyecta posibles sendas comunicacionales para el estudio del concierto de masas y propone las bases sobre las cuales el *heavy metal* puede ser definido en un marco cultural y estético. Asimismo, encuentra su complemento discursivo a través de la crónica urbana, la fotografía y la entrevista de opinión a fin de involucrar de manera más amena al lector y para reforzar las explicaciones teóricas.

Este texto es una tesis, pero también se proclama como un ensayo de estilo libre sobre el lenguaje y, ¿por qué no?, un proyecto polémico por su ambición. Se comparte una perspectiva holística que estimuló la creación de un texto valioso no sólo por su contenido sino también por su forma; explica, expone, narra, critica, analiza e interpreta.

Lo que tiene frente a usted no es un reporte de resultados obtenidos en el laboratorio, es el laboratorio mismo, donde el alquimista ensaya y, aunque sea por la consecuente práctica, obtiene algún resultado comunicable, porque sólo se puede aprender de lo equívoco, lo cual, por cierto, es distinto de lo errado.

Finalmente, *incito* a encumbrar el diálogo con este texto, el cual cree firmemente que condenar el discurso la medianidad esconde una subestimación hacia el lector, quien, ideal o no, desmerece consideraciones que ofrecen eufemismos por libertad de expresión. Así, confío plenamente en una lectura que, falta de apatía, podrá involucrarnos, a usted y a mí; pues no creo que las terminologías³ ahuyenten su interés por estas páginas que no buscan más que contribuir a la otra música.

Si bien la música sonora es la más explícita, también es la más elemental de las posibles. La «otra» música, la insonora, más abstracta e intelectual es la que en opinión de los pensadores de la Edad Media, debe ser investigada por el hombre porque «músico» no es aquel capaz de crear armonías, sino antes que nada, aquel capaz de conocer la armonía única del universo.⁴

³ Glosario. Vid infra, pág. 151

⁴ Chico Picaza, Ma. Victoria. *La teoría medieval de la música y la miniatura de las Cantigas*. Anales de historia del arte, N° 13, p. 92.

I- DES-DEFINIR AL METAL

1.1 Y LA CRUDA... NO LLEGA.

*...I like smoke and lightning
Heavy metal thunder
Racing in the wind
And the feeling that I'm under...¹*

*...Me gustan el humo y la iluminación
El trueno de metal pesado
Correr en el viento
Y el sentimiento bajo el que estoy...*

Tras cuatro consistentes décadas de borrachera, la cruda parece nunca llegar, tanto así que en algún punto todo se volvió una suerte de orgía o más bien un chapoteadero de caldos nutritivos donde se engendran criaturas en constante “(R)evolución”². Lo que es más, la polémica existencia de “la bestia”³ sobrevino en toda una genealogía de mesías, patronos, virgencitas, santos y espíritus chocarreros; un politeísmo moderno pero, eso sí, nacido para ser salvaje, el mero “merol”.

La tertulia se convirtió en fiesta, la fiesta en un banquete, el banquete en una festividad nacional, y así, hasta llegar a un zafarrancho globalizado. Los invitados... un zombie de dos cabezas con una moto-sierra llamado *death metal*; un tiranosaurio rex con maquillaje de pandita que quema catedrales, *black metal*; una turba de vikingos con gaitas y acordeones, *folk metal*; Drácula, Frankenstein y la Llorona, *gothic metal*; un asesino serial con una embolia cerebral, *grindcore metal*; súper robots con bajos de 15 cuerdas, *progressive metal*; un *roller coaster* espacial supersónico, *power metal*; una pandilla de motociclistas con Ak47 y lanzallamas, *trash metal*; Richard Wagner con una guitarra eléctrica y una orquesta de Dinsey, *symphonic metal*; entre otros distinguidos asistentes muy sui géneris.

Pero, en esta masacre ha habido quienes se han tomado unos instantes para atisbar la infame merluza, fumarse un cigarro, suspirar y preguntarse... ¿qué es lo que está pasando? Esos aguafiestas nos han recontado los daños a quienes no estábamos tan enterados de semejante festín y permitieron que el espectáculo se intelectualizara, se volvió una fiesta del té.

¹ Fragmento de “Born to be wild”, track 5 del álbum Steppenwolf de la banda homónima. MCA records, 1968. En la música popular el término *heavy metal* fue empleado por primera vez en este tema; sin embargo, éste no es considerado propiamente dentro del género *heavy*.

² Cfr. Téllez Alcántara, Israel. *Nacido para ser salvaje... La (R)evolución del heavy metal*.

³ Pérez Juan, Ana Laura. *En memoria de su extinta malignidad, amo de las marionetas, heavy metal, su público mexicano y la palabra posar*; p11.

La literatura sobre el metal se ha enarbolado de maneras muy sugestivas. Madga Bonet (*Heavy Metal*), Mariano Muniesa (*Historia del heavy metal, el poder y la gloria*), y Deena Weinstein (*Heavy metal: its music and its culture*) han echado luz sobre los aspectos históricos, sociológicos, ideológicos, biográficos y mediáticos del *heavy metal*.

Por su parte, Silvia Martínez habló de la “transgresión” con su tesis doctoral (*El heavy metal a Barcelona: aportacions a l'estudi d'una música popular*) y dos artículos (*Monstruos y fronteras en el heavy: un análisis desde lo híbrido*, y *Decibelios y Testosterona: una aproximación a las imágenes de género en el rock y el heavy metal*); Héctor Raúl Estévez abordó el lado psicológico en su tesis (*Actitudes de padres de familia con hijos adolescentes hacia el género heavy metal*); Imke von Helden entró de lleno con las cuestiones literarias (*Barbarians and Literature - Viking Metal and its Links to Old Norse Mythology*); y Pierre Hecker tocó las cuestiones sociológicas del metal en Oriente Medio (*Heavy Metal in a Muslim Context: The Rise of the Turkish Metal Underground*). La tetera parece no tener fondo.

Caso especial es el de Ana Pérez (*En memoria de su extinta malignidad, amo de las marionetas, heavy metal, su público mexicano y la palabra posar*) e Israel Téllez Alcántara (*Nacido para ser salvaje... La (R)evolución del heavy metal*), que han marcado con sus excepcionales reportajes una novedosa línea de investigación profunda del periodismo cultural mexicano de *heavy metal* ... del que casi no hay.

La videografía, por otro lado, ya cuenta con una base bastante sólida, siendo los documentales de Sam Dunn (*Metal: A Headbanger's Journey* y *Global Metal*) y Dick Carruthers (*Heavy Metal Louder Than Life*) materiales obligados para saber “qué transa”.

Los aguafiestas vamos en aumento, tanto, que es imposible revisarlos a todos; a nuestra lista de fuentes se escaparon los siguientes inconseguibles materiales: el documental de Sakari Heiskanen (*Promised Land Of Heavy Metal*), la tesis publicada de Fernando Galicia Poblet (*Espíritus Rebeldes*), y los libros de Albert Mudrian (*Choosing Death: The Improbable History of Death Metal and Grindcore*), Michael Moynihan (*Lords of Chaos: The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground*), Daniel Ekeröth (*Swedish Death Metal*), Martin Popoff (*The Collector's Guide to Heavy Metal y 20th Century Rock N Roll: Heavy Metal*) Jeffrey Jensen Arnett (*Metalheads: Heavy Metal Music and Adolescent Alienation*), Ian Christe (*Sound of the Beast, The Complete Headbanging History of Heavy Metal*), Paul Suter (*Heavy Metal A-Z*), Francisco Satué (*Heavy Metal. Orígenes y desarrollo del heavy metal*

complementado con fotografías, discografía y letras de canciones), Robert Walser (*Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*), entre otros.

En los últimos 20 años se ha incrementado dramáticamente, tanto el número, como la variedad de las propuestas en el *heavy metal*, incluido México. O, como diría Olallo Rubio, “la licuadora entró en acción como nunca”⁴. En 2005 fueron registradas en el mismo país casi 70 bandas de metal⁵ mientras que actualmente⁶ Encyclopaedia Metallum⁷ (Metal Archives) enlista 1,288 conjuntos.

Este fenómeno es sólo la repercusión de una tendencia global, dicho portal de internet ha cuantificado un total de 74 mil 918 bandas confirmadas en el mundo, de las cuales 42 mil 458 se consideran como activas, el resto ha desaparecido o su estado es desconocido.

Asimismo, de acuerdo con la enciclopedia en línea se conocen 17 mil 5007 álbumes (de duración completa, en vivo, demos, singles, compilaciones, EP’s, DVD’s y ediciones especiales); así como un total de 1 millón 226 mil 162 canciones de *heavy metal*. ¿Qué puede significar esto? Que la cruda no tiene para cuándo llegar. Es tiempo de volver a hacer el recuento de daños de eso que llamamos *heavy metal* o, simplemente, metal.

“El heavy metal (literalmente en español: metal pesado) es un género musical que tiene elementos del rock and roll, del blues y de la música clásica. Se caracteriza por ritmos potentes logrados mediante la utilización de guitarras distorsionadas, baterías con doble pedal, y bajos pronunciados.”⁸

Por fortuna lo anterior es sólo una interpretación, por cierto bastante excluyente, teniendo en cuenta que fue realizada en 1997, donde la variedad propositiva del heavy ya estaba en un nuevo apogeo. No se puede definir al heavy como un género; hay más que “ritmos potentes”, mucho más. El *heavy metal* no deviene como un objeto formal, *per se*, es un género de géneros, una fiesta de disfraces por llamarlo de alguna forma. Sería más enriquecedor concebirlo como un cuadro diferencial para entender a una infinidad de expresiones musicales que acontecen simbióticamente, cada vez más eclécticas.

⁴ Podcast 11, temporada 4, segunda parte de “La historia del heavy metal” por Olallo Rubio Maud, coordinador general y colaborador de la revista R&R. Descargable de la siguiente dirección <http://www.olallorubio.com.mx/podcast.php>

⁵ Véase *Diccionario de Heavy Metal Latino, España y Latinoamérica*, p. 378.

⁶ Agosto del 2010.

⁷ <http://www.metal-archives.com/>

⁸ Madga Bonet. *Heavy Metal*, p. 188.

Desde que el término anglosajón fue empleado en los años setenta, por distintos críticos y periodistas, para designar a ciertas agrupaciones o canciones, que no tenían cabida en géneros ya establecidos, como el rock, se presentó un problema conceptual debido a la sinestesia entre oído y tacto, entre el espacio visual y el acústico⁹ ¿Qué cosa suena más “pesado” que una roca (*rock*)? ¿Qué sonido nos remite a una imagen mental “pesada”?

“De los años 80 hasta principios de 2000 la evolución musical del heavy metal provocó la creación de numerosos subgéneros que se popularizaron fuera de la corriente comercial tomando entidad propia, lo que provocó que se desarrollara un término contemporáneo para englobarlos en función de sus características comunes, con la misma función que venía cumpliendo el término *heavy metal*. De esta forma, el metal engloba hoy a distintos géneros musicales que presentan características comunes, incluyendo al propio *heavy metal*.”¹⁰

Sobra decir que, previo a su aparición, no se había especulado sobre la posibilidad de un tipo de música que replanteara los esquemas rituales del rock¹¹, por lo que fue una intrusión en la escena plagada de convencionalismos y significaciones más o menos ya definidas a un nivel masivo. En este sentido, el metal no es propiamente un género, genérico o común de varias especies, no existen modelos inmutables para que una banda sea considerada (tanto por las disqueras como por los fanáticos) “metalera”.

Por otro lado, sería ocioso iniciar una discusión subjetivista u objetivista donde todo puede ser metal o nada lo es completamente; es por esto que debemos abordar analíticamente lo que entendemos por “género” a fin de encontrar el balance conceptual que sirva para el mejor entendimiento del fenómeno *heavy metal*.

La Real Academia de la Lengua Española define “género” como un “conjunto de seres que tienen uno o varios caracteres comunes. En las artes, cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido”. Irónicamente son los subgéneros del metal los que dificultan definir cuáles son, o es, su

⁹ El juego y complementación entre dichos tipos de espacio se explica como la preferencia sensorial del hemisferio izquierdo del cerebro por el razonamiento jerárquico mientras que el derecho se orienta al auditivo-táctil. Véase McLuhan, Marshall. *La Aldea Global*, p. 49.

¹⁰ Mariano Muniesa. *Historia del heavy metal, el poder y la gloria*, p. 106.

¹¹ Al igual que en el rock, el metal explotó la carga ritual que subyace tras de todo acto escénico, misma que ha sido estudiada desde un punto de vista comunicacional por Ortiz Gómez, Octavio. *El surgimiento del rock y su asentamiento internacional como producto cultural de masas, 1950-1973*, p. 132.

elemento común de forma y contenido. Es por esto que cuando mencionemos un subgénero (e.g. “*trash metal*”) será con fines meramente de identificación sin que necesariamente consideremos que la banda asignada con ese epíteto pertenezca, en efecto, al mismo: los subgéneros siempre estarán virtualmente entrecomillados.

Leamos, pues, la lista de los invitados más populares: *Black metal* (Mayhem), *Death metal* (Morbid Angel), *Doom metal* (My Dying Bride), *Glam metal* (Twisted Sister), *Gothic metal* (Theatre of Tragedy), *Groove metal* (Pantera), *Power metal* (Gamma Ray), *Thrash metal* (Metallica), *Christian/White metal* (Jacob’s Dream), *Speed metal* (Dragonforce), *Folk metal* (Korpiklaani), *Funk metal* (Primus), *Grindcore metal* (Napalm Death), *Pornogore metal* (Tu Carne), *Industrial metal* (Rammstein), *Metalcore* (Bullet For My Valentine), *Neo-classical metal* (Yngwie Johann Malmsteen), *Progressive metal* (Dream Theater), *Epic metal* (Rhapsody of Fire), *Symphonic metal* (Therion), *Heavy metal/Classic Metal* (Black Sabbath), *Trance metal* (Silent Descent), *Viking metal* (Bathory), etcétera.

Actualmente la apariencia de las bandas, el sonido, y la temática lírica no son características donde el metal encuentre su inicial “exclusividad”. Lo que es más, el metal ha adoptado tantos elementos de otras propuestas musicales como éstas del primero. ¿Cuáles son los linderos entre *hard rock* y *heavy metal*, entre música barroca y *symphonic metal*, entre música celta y *folk metal*?

Silvia Martínez se aproximó a estas paradojas empleando la noción weberiana del *tipo ideal*, como un objeto hipotético que “(...) no contiene la descripción de aspectos concretos de la realidad sino una posible síntesis de los mismos cuya operatividad se restringe al caso de estudio para el que ha sido definido y cuyo objetivo no es otro que el de facilitar el análisis de cuestiones empíricas”.¹²

Así, reunió los elementos que consideraba como mínimo común denominador del abanico de música *heavy*, pasando del “canon” (ejemplificado con Iron Maiden y Judas Priest) al “núcleo duro” con el cuál rectificó la flexibilidad y adaptabilidad del género (mencionando a ACDC, Faith No More y Pantera), mismo que es constituido a partir de “unos elementos sonoros y estéticos bastante delimitados: la potencia, la trasgresión y el

¹² Martínez García, Silvia. *Monstruos y fronteras en el heavy: un análisis desde lo híbrido*. Nassarre: Revista aragonesa de musicología, p. 31.

virtuosismo”¹³. Trece años después de dicha investigación tenemos que los elementos “bastante delimitados” ya no lo son tanto, al menos, desde el prisma de este texto.

Así, no partimos de cero al afirmar que, en primera instancia existen estudios que observan la materialización de ese común denominador mediante elementos sonoros, visuales o verbales concretos. Y, sin embargo, en segunda instancia, habremos de preguntarnos si dicho núcleo duro opera en todos los niveles del código¹⁴ del heavy. En otras palabras, no todos los invitados vinieron de etiqueta.

Sólo podemos entender y contextualizar a una banda por la referencia implícita con otras, incluso por ser diametralmente opuestas, o inspirada en otra: por “linaje” o afinidad, vienen acompañados (e.g. *symphonic metal* y *neoclassic metal*, *power metal* y *speed metal*) y por oposición (e.g. *white metal* y *black metal*, *melodic metal* y *grindcore metal*). Es lo que es por aquello que no es.

Nos encontramos ante un problema de convergencia ¿Se tienen que inscribir sincrónicamente ciertos elementos en la misma manifestación para poder denominarla *heavy metal*? O, como cuestionaría Silvia Martínez, “¿son los géneros musicales definibles a partir de una lista finita de rasgos musicales concretos (estilemas)? ¿Tiene sentido seguir alimentando la categoría de “género musical” tal y como la piensan músicos y oyentes, o ésta es solamente el reflejo de una manera obsoleta de situarse en el conjunto de la música popular?”¹⁵

Por cuestionamientos como estos, es más sensato estudiar al metal hablando de casos, de bandas, de canciones, no tanto de corrientes o “cánones” absolutos; pareciera que es un fenómeno donde la excepción pesa más que la norma. ¿”A Distance There Is” (Theatre of Tragedy) es metal si no emplea guitarras eléctricas distorsionadas ni percusiones (“potencia”)?

¹³ Ibidem p 33. Dichas características esenciales son retomadas por la autora de sus propios textos Martínez García, Silvia: *El heavy metal a Barcelona. Aportacions a l'estudi d'una música popular*. Tesis de doctorado. Departamento Historia del Arte. Universidad de Barcelona. 1997. [Y también de] Martínez García, Silvia: *Enganxats al heavy. Música, cultura, transgressió*. Pagès Ed: Lleida, 1999. Es pertinente aclarar que dichos textos no han sido traducidos del catalán, por lo que las referencias en este trabajo sobre dicha autora provienen de artículos en español solamente.

¹⁴ Definiremos al código y sus elementos en términos de la semiótica en el siguiente capítulo.

¹⁵ Martínez Silvia, Óp. Cit. *Monstruos y fronteras en el heavy: un análisis desde lo híbrido*, p. 34.

A la luz de particularidades como esta pareciera más sensato dejar, por un momento, la interrogante de qué puede ser o no metal, tanto de una perspectiva discográfica como de los mismos autores. Después de todo ¿quién es quién para definir omnímodamente a una manifestación cultural que se ha forjado por casi medio siglo?

“Uranian Willy, the Heavy Metal Kid”¹⁶ (“Willy Uraniano, el Chico Metal Pesado”) de William S. Burroughs, y la canción “Born To Be Wild” de Steppen Wolf¹⁷ (“El lobo estepario”) implican, en el bautismo no convenido del *heavy metal*, trascendencias literario-músicas que atañen a este ensayo. Incluso antes de que Led Zeppelin fuera considerado como *heavy metal* ya se advertían dichas trascendencias en canciones como “The Battle of Evermore”, “Misty Mountain Hop” e “Immigrant Song”, donde se alude a la literatura de J. R. R. Tolkien y la mitología escandinava (Asgard, Thor, Mjólnir y Valhalla).

En este sentido, Deep Purple, Iron Butterfly, The Who, The Animals, Hawkwind, Humble Pie, entre otras bandas, más que ser precursores del heavy iniciaron una tendencia sinérgica por las mezclas en su sonoridad: imitaciones, tributos, colaboraciones, transformaciones. Bandas que realizaron, por un lado, una regresión a sus raíces musicales; y por el otro, una innovación, una posible transgresión a la norma, al estándar.

Acústicamente dichos conjuntos recombinaron las bases del *rhythm and blues* de los años 40, el *country music* de los 50, y más tarde, el rock psicodélico (e.g. The Doors, Jimmy Hendrix, The Grateful Dead, Somebody to love).¹⁸

“El metal puede ser tan vasto como la literatura. La temática no está agotada, menos la sonoridad, pues de igual forma puede incorporar elementos de la música clásica o cualquier otra. Se refleja en escultura, pintura, teatro. Considero que el metal es el más cultural de los géneros, va más allá de las vivencias personales del compositor. Los músicos buscan sobresalir

¹⁶ Véase Burroughs, William S. *Nova Express*. Grove Press, Nueva York, 1964.

¹⁷ Nombre de la banda retomado de la novela homónima de Herman Hesse.

¹⁸ Dicho proceso de recombinación fue expuesto en la cuarta mesa del ciclo de conferencias “Investigación y difusión del metal en México: un acercamiento a sus manifestaciones identitarias y culturales” llevada a cabo el 10 de Junio del 2010 en el Circo Volador. La información fue proporcionada durante la intervención de Víctor Manuel Trejo, director de dicho organismo y conductor del programa radiofónico Tolerancia Cero transmitido por Reactor 105.7 FM.

en otros países de alguna manera. ¿Cómo? Teniendo más conocimiento para ofrecerle algo que vaya más allá a la gente.”¹⁹

Veamos más allá del zafarrancho escandaloso que la opinión pública tiene por heavy metal. Impresiones sobre la música heavy sobran, sí, suena “bien pesado”, es “requeteagresivo”, “bien contracultural carnal”, “malo para la juventú”, “oscuuuuro”, “pa´ machos”, no para “pousers”, etcétera. A estas alturas de la historia han sido respondidos el qué, cómo, cuándo, dónde y porqué del metal, hace falta rascarle al “¿qué sentido tiene?” Hay más que calificativos personales, más que reseñas superficiales: la significación, la semiótica del heavy.

La semiótica puede ser descrita, tradicionalmente, como la ciencia o disciplina de la comunicación encargada del estudio de los signos, su estructura y la relación entre el significante (estímulo físico perceptible a través de los sentidos) y el concepto o significado asociado con dicho signo.

Conrad Kottak describe al signo como “(...) algo verbal (lingüístico) o no verbal, dentro de un particular código o cultura que representa o sustituye a otra cosa; a través de él no se da una conexión obvia, natural o necesaria entre el símbolo y lo que simboliza. Es decir, los signos, en especial el símbolo, son un artificio de la cultura.”²⁰

Por su parte, Gilbert Durand, ve al símbolo como un signo lejano, es decir, separado enteramente del significado; es una inadecuación (correspondencia artificial) del estímulo o sensación con un “subterfugio”²¹ encaminado a economizar la comunicación. Son estos “artificios” de la comunicación, presentes en el heavy, que nos permitirán analizarlo a través de la semiótica, por lo que es esencial definirla para los términos de esta investigación.

Ferdinand de Saussure concibió a la semiótica como la ciencia que estudia los signos en el seno de la vida social; por su parte, Charles Sanders Peirce postuló que debería incluir a las

¹⁹ Fragmento de entrevista realizada a Alejandro Mendoza Bermejo, ex coordinador editorial de la revista mexicana Rock Bottom, el 10 de Junio del 2010 en el Circo Volador.

²⁰ Phillip Kottak, Conrad. *Antropología Cultural: espejo para la humanidad*, p 19. Definiremos a los tipos de signos (símbolo, índice e ícono) al inicio del próximo capítulo.

²¹ Véase Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. p 11.

demás ciencias que tratan de los signos en determinados campos de uso o del conocimiento.²² Es decir, una filosofía de las ciencias sociales.

“En la cultura cada entidad puede convertirse en fenómeno semiótico. Las leyes de la comunicación son las leyes de la cultura. La cultura puede ser enteramente estudiada bajo un punto de vista semiótico. La semiótica es una disciplina que puede y debe ocuparse de toda la cultura”.²³

Lo que es más, podemos concebir a la semiótica como la matriz de la comunicación (semiótica de la comunicación).

“...la semiótica de la comunicación está subordinada a los procesos de significación y, la comunicación sería entonces el componente que articula cada uno de los elementos que intervienen en un proceso de intercambio de información en el cuál se produce un determinado significado. La comunicación aparece entonces como elemento de articulación y no de estructuración”.²⁴

Para fines del presente ensayo habremos de recurrir a la semiótica tanto como una metodología como una epistemología y filosofía de la comunicación. En lo que resta del capítulo, a modo de introducción y para situarnos en un mismo horizonte, nos veremos en la necesidad de ahondar en qué puede ser eso llamado *heavy metal* para luego entrar de lleno con el “qué significa” y, más esperadamente, con el “cómo significa”; el sentido del *heavy*.

²² Para una revisión de las concepciones más clásicas de la semiótica véase Carontini, Perayae. *Elementos de semiótica general. El proyecto semiótico*, p. 45.

²³ Eco, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, p. 33.

²⁴ Vidales González, Carlos Emiliano. *La semiótica como matriz de estudio de la comunicación*. UNIREvista - Vol. 1, No. 3, p. 1. A lo largo del artículo se realiza una síntesis histórica del horizonte semiótico (a la luz de autores como F. de Saussure, C. Sanders Peirce, Charles Morris, Roland Barthes, Umberto Eco, Paolo Fabbri, Denis McQuail y Mauro Wolf) de la cual tomamos la posibilidad de la semiótica como una filosofía de la comunicación.

1.2 HEAVY METAL UNIVERSE: IMPLICACIONES CULTURALES Y ESTÉTICAS

*We're the masters of the wind
We're demons left in howl
we're the undefeated warriors
we have heard the call*

*Somos los amos del viento
Somos los restantes demonios que aúllan
Somos los guerreros invictos
Hemos escuchado el llamado*

*We're the keepers and the leaders
of the only thing we love
we're the saviors
and protectors from above*

*Somos los guardianes y líderes
De la única cosa que amamos
Somos los salvadores
Y protectores desde lo alto*

*In our sky there is no limit
and masters we have none
heavy metal is the only one*

*En nuestro cielo no hay límite
Y amo ninguno tenemos
Metal pesado es el único*

*With a burning hot desire
like a supersonic blast
we have come to show the world
that we have come to last*

*Con un quemante y caliente deseo
Como una ráfaga supersónica
Hemos venido a mostrarle al mundo
Que hemos llegado para durar*

*There ain't no way to stop us
and you'll never kill our pride
'cause it's not only music
it's a chosen way of life*

*No hay forma de detenernos
Y nunca matarás nuestro orgullo
Porque no es sólo música
Es un modo elegido de vida*

*And our world has got no borders
and in union we all stand
'cause heavy metal is our promised land²⁵*

*Y nuestro mundo no tiene fronteras
Y en unión todos nos erguimos
Porque el metal pesado es nuestra tierra
prometida*

Más allá de ser una etiqueta discográfica o un estereotipo mediático, el *metal* requiere un estudio interdisciplinar en tanto que no puede ser comprendido fuera de un marco cultural, por lo que hemos de ampliar lo que concebiremos por “cultura”, así, en el siguiente capítulo poder introducirnos cabalmente en el análisis de los signos en la música heavy.

“La cultura es un continuum extra-somático (no genético ni corporal) y temporal de cosas y hechos dependientes de la simbolización (...). La cultura consiste en herramientas,

²⁵ Fragmentos de “Heavy Metal Universe”, track 8 del álbum Power Plant de la banda alemana de *power metal* Gamma Ray, Noise Records, 1999.

implementos, utensilios, vestimenta, ornamentos, costumbres, instituciones, creencias, rituales, juegos, obras de arte, lenguaje, etc.”²⁶

Es de aclarar que nuestra concepción de cultura no alude a implicaciones geográficas, poblacionales, nacionales ni regionales (no se hablará de un *heavy metal* irlandés, por ejemplo); en cambio nos referiremos a la cultura como un conjunto articulado de códigos humanos generador de una realidad simbólica apreciable, aprehensible, reinventable y reproducible en entornos determinados.

Es decir, el metal no depende de, ni es condicionado por su dimensión espacial o física, sino de sus alcances en cada individuo que pueda, en primera instancia, apreciar dicha realidad simbólica (desde escuchar una canción, visualizar un video en internet o asistir a un concierto, por ejemplo).

Lo anterior es justificable al aceptar que el área de la realidad a la cual se refiere un signo está determinada no por la esencia de esa realidad o experiencia, sino por los límites de los significados que guardan relación dentro del sistema o códigos correspondientes. “Donde hay selección hay significado, y el significado de lo que seleccionamos está determinado por el significado de lo que no seleccionamos”²⁷.

La cultura²⁸ a la que nos referimos, entonces, se sustenta por las relaciones entre un signo y otro, más que por la relación del signo con el objeto real o físico que sustituye, es una parábola. A lo largo del ensayo habremos de enmarcar al *heavy metal* como una cultura heteróclita pero analizable gracias a los signos, una constante en todas las formas de expresión humana.

“El *heavy metal* es una expresión contracultural y, a la vez, un movimiento cultural arraigado que se ha establecido con las décadas. Sin embargo el género musical ha sido subterráneo o poco difundido (en México), por eso se dice que es contracultural, lo cual a su vez significa que

²⁶ White, Leslie A. *The Evolution of Culture: The Development of Civilization to the Fall of Rome*, p 3.

²⁷ Fiske, John. *Introducción al estudio de la comunicación*, p 50.

²⁸ Para profundizar en la noción de la cultura como una “construcción simbólica” en términos de Durand, Jung, Cassier, Gadamer y Greimas recomiendo ampliamente a Amador Bech, Julio . *Conceptos básicos para una teoría de la comunicación: una aproximación desde la antropología simbólica*. Revista mexicana de ciencias políticas y sociales, ISSN 0185-1918, N° 203, 2008 , págs. 13-52.

va en contra de la cultura imperante u oficial. El metal va por naturaleza en contra de la norma”.²⁹

No sólo el metal es anádromo, hay otros géneros que van en contra de la corriente, por esto es pertinente enfatizar la diferencia entre el punk (una propuesta tan contestataria como algunas expresiones del *heavy*) y el metal, para lo cual el comunicólogo Luis Hasso explica que la idea original del punk consistía en “hágalo usted mismo”, algo más crudo. Añade que el punk, al momento de su expansión, “podía ser ejecutado por una persona que simplemente tomara una guitarra y se supiera tres acordes”. En el caso del metalero, “similarmente al videojuego *Guitar Hero*, era un músico entrenado, en busca de mejorar en la ejecución de su instrumento”³⁰.

El autor del blog “Sangre de Metal” ha explicado que los medios tradicionales de comunicación masiva han jugado un papel más negativo que benéfico en el desarrollo de la cultura metalera³¹ puesto que no la promueven, la censuran al ignorarla; sin embargo, refiere que últimamente ha habido más apertura de espacios en los medios, a diferencia de hace veinte años.

“En los medios siempre se han propiciado los mitos y prejuicios en torno al heavy metal, han contribuido a que la opinión pública diga que los metaleros son satánicos y marihuanos. No obstante, los medios impresos son los que más han impulsado esta cultura pues siempre ha habido revistas, fancines... nunca han faltado desde el inicio. La Jornada tiene su columna del Chopo los sábados, por ejemplo”.³²

La contracultura se caracteriza “(...) por la elaboración de instituciones alternativas (prensa marginal, comunas, cooperativas, etc.), por extenderse más allá de la adolescencia y,

²⁹ Fragmento de entrevista a Luis Hasso Mateos, periodista especializado en Heavy Metal, realizada el 3 de abril del 2010 en el Tianguis Cultural Chopo. El texto completo se puede encontrar en <http://lasletrasdemetal.blogspot.com/2010/04/entrevista-luis-hasso.html>

³⁰ Fragmento de entrevista a Luis Hasso Mateos.

³¹ Cabe mencionar que el metal, aunque pueda contar con formas de organización contraculturales, forma parte y se inserta en el juego simbólico de la cultura popular pues ésta es “es el escenario central de lucha por el poder en una sociedad. No sólo manifiesta el poder del capitalismo dominante y el modo en que éste confirma su situación privilegiada. Ofrece pautas culturales para resistir e incluso oponerse a dicho poder dominante.” Véase Luengo Cruz, María. *Fundamentos y carencias de los estudios culturales: una revisión teórico-crítica del ámbito "popular culture"*. Reis: Revista española de investigaciones sociológicas, N° 115. p. 107. De modo que el ensayo emplea el término “cultura popular” en ese sentido, evitando tocar el término “cultura de masas”.

³² Fragmento de entrevista a Luis Hasso Mateos.

finalmente, por el oscurecimiento de las distinciones, rigurosamente mantenidas en la subcultura, entre trabajo, hogar familia, escuela y ocio. En la subcultura, por el contrario, la oposición es menos articulada, quedando reducida a formas simbólicas de resistencia”³³. En este sentido, el heavy trasciende dicha forma simbólica de resistencia para dar lugar a organizaciones, conferencias, exposiciones, grupos, clases, eventos, promociones, festivales.

En la Ciudad de México, por ejemplo, el Tianguis Cultural del Chopo A.C. puede ser considerado como un “hábitat” para que jóvenes de distintos sectores sociales y corrientes coincidan formando sistemas de organización alternativos. Los “metaleros”, pues, se valen de ese tipo de espacios para establecer relaciones sociales y culturales a través de un *habitus* que los identifica como sector social. Bordieu define al *habitus* como:

“ (...) los comportamientos, preferencias y gustos estéticos, así como la percepción que tienen los individuos acerca de su situación en la sociedad. El *habitus* es una estructura social, construida por las prácticas históricas de las diversas clases sociales, que orienta la percepción y las prácticas de sus miembros más allá de su conciencia; es una estructura compleja, integrada por prácticas y pensamientos, que se transmite por generaciones”.³⁴

Por su parte, el Circo Volador, por ejemplo, es un espacio de convergencia para disciplinas culturales y recreativas, que funciona como un perfecto ejemplo de las formas de organización alternativas que depende de dicho *habitus*.

“Entre sus objetivos está la comprensión del comportamiento de los jóvenes mexicanos desde una perspectiva académica para asimilarlos en los diferentes emprendimientos culturales del gobierno de esa ciudad. Se sostiene financieramente por medio de recursos autogenerados y por la realización de convenios de trabajo y apoyo con instancias gubernamentales y universitarias”.³⁵

³³ Rodríguez González, Félix. *Medios de comunicación y contracultura juvenil*. Círculo de lingüística aplicada a la comunicación. p 10.

³⁴ Bourdieu, Pierre. *La distinción, criterio y bases sociales del gusto.*, p. 177.

³⁵ Diccionario de Heavy Metal Latino, España y Latinoamérica, p. 78.

Así, ambos espacios pueden ser entendidos como “(...) conjuntos específicos y, relativamente estables, de reglas y recursos caracterizados por esquemas flexibles que gobiernan el uso de los recursos y la conducta de los individuos”.³⁶

Thompson las llama “instituciones sociales”, mismas que se relacionan íntimamente con los “campos de interacción”³⁷. Estos últimos son espacios donde convergen trayectorias o cursos de vida determinadas en cierta medida por el volumen y distribución de diversos tipos de capital.

Dichos tipos de recursos son constituidos por el capital económico (propiedad y bienes financieros de diversos tipos), capital cultural (conocimientos, habilidades y créditos educativos) y el capital simbólico (elogios, prestigio y reconocimiento asociados a una persona o posición). De modo que el Circo Volador y el Tianguis Cultural Chopo son espacios de interacción e instituciones sociales donde se ponen en marcha capitales para que los individuos alcancen sus objetivos particulares. Es decir, rebasan la subcultura.

Paralelamente, son lugares que llevan a cabo actividades “(...) con el objeto principal de discutir -y vivir- su filosofía y sentar las bases de una sociedad más vitalizada, una contrasociedad”³⁸. Así mismo, se distinguen por el consumo de medios de tiraje bajo, pero muy extendido en su comunidad, “(...) la llamada prensa marginal, tanto en formato de revista, como en forma de cómics marginales (cómics) y fanzines”.³⁹

El *metal* podría ser considerado, hasta este punto, como una contracultura en tanto que sus formas de organización, como se ha expuesto, rebasan a las de la subcultura, pero a la vez es ya una tradición⁴⁰ o manifestación establecida que depende mayoritariamente de los medios *underground* o alternativos, como sucede en el D.F.

Para responder si el metal es una cultura informática, mediática o mediatizada será necesario reconsiderar el concepto de medio. Si un medio de comunicación es la “forma técnica o física de convertir un mensaje en una señal capaz de ser transmitida a través de un

³⁶ Thompson, John B. *Ideología y cultura moderna*, p. 220.

³⁷ Bourdieu, Pierre Óp. Cit, p. 181.

³⁸ Rodríguez González Félix Óp. Cit, p. 9.

³⁹ Ídem.

⁴⁰ Para profundizar en el nacimiento de la contracultura, desde los años 60, y su papel como tradición recomiendo Dezcállar, Rafael. *Contracultura y tradición cultural*. Revista de estudios políticos, ISSN 0048-7694, N° 37, 1984, págs. 209-238

canal”⁴¹, resulta que tecnologías como el internet sí constituyen un medio⁴², en el sentido estricto de la palabra.

Por tanto, si quienes conforman la cultura del *heavy metal* dependen de los medios impresos y el internet⁴³ para la divulgación y difusión de sus mensajes (representaciones, reproducciones, aprendizajes, inquietudes, novedades, etc.) a un nivel general, podemos afirmar que dicha música, al menos en el caso del Distrito Federal, compone una contracultura mediática, de medios. Fenómeno que muy probablemente se reproduce en un nivel internacional, y ¿por qué no?, global.

Asimismo, es una cultura mediatizada puesto que pasó a formar parte de la esfera pública a través de los medios de comunicación masiva. Por ejemplo, entre los primeros medios nacionales en dar salida al heavy se encuentran las estaciones de radio La Pantera 590 y Radio Capital, con programas como Proyección 590 y Vibraciones; la revista Heavy Metal Subterráneo, el sello independiente Avanzada Metálica, la organización Banda Metálica, etcétera⁴⁴.

Contracultural, mediática, mediatizada, ¿qué más? El heavy emplea un código de banda estrecha respecto a su audiencia en tanto que apunta a una definida y limitada, generalmente la que ha decidido aprender dicha realidad simbólica. Su código se ha establecido por convención y uso implícito (moda y ornamentación por ejemplo), por acuerdo explícito (clubes de fanáticos y membrecías por ejemplo) y por claves dentro de sus textos o mensajes.

“Es muy honesta (la cultura del metal) precisamente porque no se basa en una tendencia o moda sino en cuestiones más valiosas. La gente percibe el heavy como algo contracultural por

⁴¹ Fiske, John. Op cit, p.13.

⁴² Es pertinente señalar que esta definición no corresponde a las ideas empresariales de un medio de comunicación masiva (generalmente basadas en Laswell), donde tradicionalmente la radio, la televisión y la prensa son incluidos.

⁴³ Tal suposición parte de los resultados del sondeo aplicado el 27 de abril del 2010 a fanáticos de *heavy metal* para fines de este trabajo; 95 de 100 asistentes encuestados en el concierto de Gamma Ray afirmaron emplear internet como principal recurso informativo y de acceso a esa música.

⁴⁴ Téllez Alcántara, Israel. Op. Cit, p. 116.

el factor imagen. Al ver a los fanáticos de negro, con calaveras, collares y cabello largo, los demás se sienten incómodos y agredidos ya que no están acostumbrados”.⁴⁵

Germán García considera que en los últimos años se ha dado una apertura del metal en México gracias a grupos visualmente menos agresivos como Nightwish y Epica, lo cual hizo que creciera la popularidad en la escena musical gracias a casos similares.

Fanáticos y periodistas coinciden al afirmar que el prejuicio se perfila como el principal factor que evidencia la transgresión que presupone el metal respecto a un estándar simbólico. Es lo que Umberto Eco ha denominado como “lectura aberrante”, una decodificación donde, por ejemplo, un ídolo musical elabora un mensaje (con claves en el mismo texto) para un público específico utilizando códigos comunes o de banda ancha, lo cual provocará una significación no intencional en quienes no compartan la misma escala de significados que esa audiencia.

En otras palabras, la imagen de un fanático de *heavy metal* es leída aberrantemente, hay una disonancia cognoscitiva por parte de las demás personas pues “(...) los objetos y símbolos inconexos son reordenados y recontextualizados para comunicar nuevos significados.”⁴⁶

Estos signos de vestimenta, que serán analizados en el tercer capítulo, son un ejemplo del empleo de códigos convencionales o flexibles y no arbitrarios o lógicos (como las matemáticas o el lenguaje programático computacional) dentro de expresiones como el *heavy metal*. Por lo que pueden modificarse las unidades de significación o dejar de utilizarse algunas otras sin acuerdo explícito entre los receptores.

Por ejemplo, en la integración de una banda no es indispensable la existencia de un bajista o un teclista; de igual forma la inclusión de violinistas o coristas no inutiliza el código. Therion, Apocalyptica y Acrania son muestras de este juego flexible pues son bandas compuestas de manera no tradicional.

⁴⁵ Fragmento de entrevista a Germán García, fotoperiodista especializado en *heavy metal*, realizada el 10 de marzo del 2010 en el Circo Volador. La entrevista completa puede encontrarse en <http://lasletrasmetal.blogspot.com/search/label/Germ%C3%A1n%20Garc%C3%ADa>

⁴⁶ Castro Pozo, Maritza Urteaga. *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*, p. 35.



47



48



49



50

Contracultural, mediática, mediatizada, codificada, flexible ¿Y luego? ¿El *heavy metal* es arte? ¿Es estético? Eloy Terrón define a la estética como “La ciencia que investiga el origen y las leyes del desenvolvimiento y especificación de la sensibilidad humana objetivada en las obras de arte”.⁵¹ Sin embargo, Terrón refiere la obra de arte no como lo estrictamente considerado producto de las bellas artes, sino como un producto de la actividad humana integrada en la totalidad de la cultura, es por esto que no hay que excluir a los objetos naturales del espectro de estudio de la estética pues la naturaleza sensibiliza. Es a través de este enfoque que definiremos si el metal puede ser considerado arte, estético.

Si el metal se discursa a manera de música, literatura, actuación e, incluso, pintura, no hay razón para negar que es una manifestación de las bellas artes, de la cultura. Se hace

⁴⁷ Therion (Suiza) cuenta con un número variable de integrantes en sus conciertos. (foto: internet)

⁴⁸ Apocalyptica (Finlandia) emplea cuatro chelos como instrumentos principales. (foto: internet)

⁴⁹ Acrania (México) utiliza trompeta y saxofón a la par de guitarras eléctricas.

⁵⁰ El Cuervo de Poe (México) incluye al violín como uno de sus instrumentos principales.

⁵¹ Terrón, Eloy. *Posibilidad de la estética como ciencia, el hacerse de su objeto y la evolución de los sentimientos humanos*, p. 65.

preciso aclarar que la estética científica⁵², aunque preeminentemente tiene como objeto las producciones artísticas, el círculo real de objetos a que extiende sus investigaciones es mucho más amplio.

Consideraremos dentro de ese espectro los utensilios, herramientas y otros productos necesarios al sostenimiento del heavy metal en la medida que produzcan un juicio estético (valorativo a través de la significación). “Qué bajo Fender tan chingón”, “qué bonito vestido dark”, “qué poster tan atascado”, “el concierto estuvo brutal”, “qué máscara tan gore”, por ejemplo.

¿Lo “feo” en el heavy puede ser estético? Existe una connotación romanticista en lo natural y salvaje, la realidad intocada, lo no civilizado es bello e idealizado como el reflejo del origen mismo del hombre: la bestia instintiva. La muerte y la enfermedad se ven como estados naturales del ser. Lo “feo” tiene una dimensión estética que no se identifica con otras experiencias (como lo falso, lo malo, lo inútil o lo ineficiente) con los que suele asociársele por su negatividad social.

Entonces ¿hasta qué punto el *heavy* admite o se vale de la fealdad para provocar experiencias estéticas? La concepción de fealdad, en la Grecia antigua, abarca la dimensión física o corpórea y la moral o espiritual, esta dualidad pitagórica nos lleva a cuestionar qué tanto conflicto hay entre el desorden o falta de proporción y la armonía dentro de un mismo subgénero del metal, por ejemplo el *melodic death metal*, donde sonoramente (dimensión corpórea o física) es virtuosamente ejecutado pero su lírica recae, generalmente, en temas “feos”, pertenecientes a la pulsión del *thanatos*⁵³.

⁵² Ídem.

⁵³ Vid. Infra. Cap. 2. Página 32.



54



55

Adolfo Sánchez⁵⁶ denomina, tentativamente, a lo bello como un objeto que por su estructura formal, gracias a la cual en ella se inscribe cierto significado, produce un placer equilibrado o goce armonioso. No obstante, deja abierta la posibilidad de que no solamente los objetos armoniosos, en el sentido clásico, puedan producir esa experiencia emocional. Bajo estos términos, el metal, sin importar su contenido, sí puede suscitar experiencias estéticas en tanto que su estructura lo permite.

Hay una inversión simbólica en la lectura de ciertos subgéneros, donde lo pretensiosamente bello o perfecto se torna indeseable o inútil (*grindcore metal* por ejemplo). De modo que, desde la postura canónica griega el concepto de una banda de *death metal* o *pornogore metal* no sería bello propiamente. No obstante, Aristóteles al rechazar la realidad del reino ideal y fijar su atención en las cosas empíricas (observables), admite en la experiencia real la existencia de seres “feos”, es decir, la dimensión estética no sólo existe en lo “bello”. Por ejemplo, “de lo que te perdiste, Canibal Corpse estuvo obsceno”.

Es así como, independientemente de la fealdad-belleza suscitada existen cualidades⁵⁷ estéticas en el *heavy metal* (necesarias para la materialización de un objeto artístico). El *heavy* se articula mediante una técnica hábilmente ejecutada, con una repetición cuasi

⁵⁴ Portada del álbum “The wretched spawn” de la banda de *death metal* Cannibal Corpse. Metal Blade, 2004.

⁵⁵ Imagen promocional de A Band of Orcs, banda de *death trash metal*.

⁵⁶ Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la estética*, p. 181.

⁵⁷ Dichas cualidades, existentes las formas artísticas de expresión, son ensayadas por Michaud, Ives. *El Juicio Estético*, p. 82.

perfecta, con una inventiva sobre la regla, con la posible semejanza con otras obras, la monumentalidad o carácter conmemorativo y con la naturaleza irrefrenable de su realización. Contracultural, mediática, mediatizada, codificada, flexible, artística, y estética. ¿Representativa?

El arte nace porque se distingue lo que la obra representa de la obra misma. (...) El arte es la representación, y para haber representación necesita haber una separación, una diferencia esencial entre lo representado y la representación; el mingitorio de Duchamp, las *cajas de Brillo* y los *performances* sugieren ya esta unión inseparable de lo representado y la representación. Sin embargo, la razón de esta unión no es un retorno a la *era de los ídolos*, donde la imagen es el representado mismo; la razón es simplemente la eliminación de la instancia trascendente, del Otro, del representado. La muerte del arte es, entonces, la muerte de la representación como objetivo del progreso.⁵⁸

En el metal suceden ambas cosas, la obra (e.g. el disco, la canción, la portada) representa algo distinto de sí misma, implica a otro ámbito de la realidad: un “tributo a alguien”, una “admiración al género”, una alegoría, etcétera. La banda de metal realiza una regresión a sus influencias y raíces. De este modo el carácter primordial del *heavy* es el de la monumentalidad, una revaloración del pasado a través del tributo: “suena como a... o “habla sobre...”.

Si desde nuestro nacimiento hasta nuestra muerte viviéramos rodeados e invadidos permanente y completamente de obras artísticas ¿cómo distinguiríamos al arte? Imaginemos que alguien ha escuchado música clásica todos los días de su vida, los muebles de su casa son piezas escultóricas, los pasillos, pisos y paredes son cubiertos con pinturas y paisajes al óleo; todas las personas con las que se relaciona danzan ballet, ejecutan sinfonías con sus propios instrumentos y cada oración emanada de su boca es poesía; imaginemos un mundo donde hasta el más mínimo aspecto de nuestras vidas es “artístico”.

⁵⁸ Albor Bojórquez, Myriam. *Relaciones entre la postmodernidad y la música contemporánea*. Tes. Universidad Nacional Autónoma de México. México, p. 32.

No habría una valoración específica pues no habría objetos o actos no artísticos con qué comparar. De igual forma, el *heavy metal* necesita de otras formas de arte, de música, para manifestarse como tal, como una metábola ⁵⁹.

La experiencia estética no tiene que ser anunciada al sujeto, indicarle a alguien que tal o cual cosa es determinado subgénero de metal constituye un acto antiestético, no hay que predisponernos a ver a las obras de arte (o formas artísticas de expresión) bajo cierta estética, sino prepararnos para encontrar los elementos estéticos en los signos que lo ameriten. Primero escuchar, luego juzgar.

La música heavy realiza, más que una “transgresión”, una intrusión simbólica, incluso irrumpe contra sí mismo al diluir las barreras, atravesarlas, difuminarlas hasta hacerla una aleación donde los distintos niveles simbólicos se relativizan. El tabú se quebranta, lo sagrado se profana, el estatus se invierte.

Esta intrusión podría asemejarse a la esencia literaria postulada por Laurent Jenny al afirmar que “(...) no aprehendemos el sentido y estructura de una obra literaria sino en una relación de ésta con arquetipos⁶⁰, abstraídos, a su vez, de largas series de textos de los que son en cierta forma “la invariante”. A través de dichos modelos la obra literaria se conjuga en una “relación de realización, de transformación o de transgresión. Y en gran medida esa dinámica es lo que la define”⁶¹.

Estas cualidades preliminares nos servirán de base para revisar, a continuación, la ya mencionada materialización de ciertos elementos concretos en el discurso del *heavy metal*, empezando por el primero y quizá más complejo, el signo lingüístico, la palabra, la unidad que sustenta un abanico de trascendencias textuales, baluartes de su significación, de su sentido.

⁵⁹ La metábola (en griego μετάβαλλω) significa el cambio mediante la acumulación de varias voces sinónimas. Diccionario etimológico Griego-Latín del Español, p. 78.

⁶⁰ Ahondaremos en la noción de “arquetipo” en la primera parte del siguiente capítulo.

⁶¹ Navarro, Desiderio. *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, p. 104.

2.- EL SIGNO LINGÜÍSTICO

2.1 EL MODELO DE ANÁLISIS

Previo a la explicación del modelo de análisis, es esencial clarificar cómo enfocaremos seis conceptos fundamentales para la semiótica del *heavy metal* que se busca proponer aquí. Tipos de signo, significación, código, intertextualidad, interdiscursividad e intermedialidad cuentan con un sinnúmero de interpretaciones que las vuelven nociones virtualmente inagotables, hay que colindarlas.

Hemos pospuesto la exposición de los tipos de signo a fin de presentarla aquí y, de esa forma, entrar de lleno en el análisis de los mismos sin escindir la explicación teórica y la forma en que la adaptaremos a nuestro objeto, iniciando con el signo lingüístico, la palabra, el símbolo.

Retomaremos la clasificación establecida por Charles Sanders Peirce para referirnos al ícono, índice y símbolo, como las tres posibles manifestaciones de un *signo*; siendo las partes de este último el “significante” (estímulo perceptible) y el “significado” (abstracto), noción desarrollada por Ferdinand de Saussure, fundador de la lingüística moderna.

“Cada signo está determinado por su objeto; cuando comparte el carácter de su objeto se llama ícono; cuando su existencia individual está realmente conectada con el objeto individual se llamará índice; cuando hay casi absoluta seguridad de que será interpretado denotando el objeto como consecuencia de un hábito lo llamamos símbolo”¹

Por ejemplo, la fotografía de una casa es un ícono en tanto es análoga a su objeto, una huella es un índice porque es la consecuencia directa de otro objeto, y una palabra escrita es un símbolo por la necesidad de conocer el hábito o convención social para decodificarla. El símbolo y el ícono serán los signos sobre los cuales desarrollaremos la significación del *heavy metal* de éste y el siguiente capítulo respectivamente.

Hay que incidir en que no tomaremos a la *significación* como sinónimo del concepto mentalista (que recae en un solo individuo-sujeto) del “significado” saussureano o

¹ Carontini, Perayae. *Elementos de semiótica general. El proyecto semiótico*, p. 15.

“interpretante” de Pierce; ni tampoco la concebiremos lingüísticamente como un “correlato mental del significante”² donde hay un acto reflejo, pero arbitrario, dado entre el espacio visual y el acústico: la imagen acústica.

En otras palabras, el ensayo tratará de alejarse de la subjetividad individual suscitada por los signos. Por el contrario, indagaremos en el proceso de significación como una dinámica cultural (plural) de signos. Por ejemplo, no ahondaremos en por qué una persona al escuchar la palabra “diablo” automáticamente dibuja en su mente determinada figura con colores y rasgos específicos (para ella), sino por qué “diablo” (en tanto signo) guarda ciertas relaciones con otro grupo de palabras (paradigmas) que determinan su significado cultural.

Entonces, nuestra significación del *heavy metal* será la coyuntura o articulación de sentidos, denotaciones y connotaciones dados entre campos semánticos³ donde cada signo encuentra una identidad, cultural e histórica antes que individual o personal. Por esto, la palabra como signo, para nosotros, será la unidad mínima de significación, a diferencia de la lingüística donde el sema⁴ lo es. La nuestra no difiere mucho de la significación postulada por Barthes en su “Habla Mítica”⁵.

Otro elemento tan fundamental como el signo y la significación, para sustentar nuestro modelo, es el *código*⁶. En el caso de la lírica del metal, el inglés (como “idioma universal” de la globalización) es un código digital base, fundacional, denotativo en el sentido enciclopédico y oficial según la convención del diccionario. Sin embargo el inglés ya no es, pues, la única “lengua” de esta “tribu global”⁷, pues desde 1980 se conforman bandas famosas que interpretarían temas registrados en otro idioma, siendo Sarcófagus (finlandés en su caso) una de ellas.

² Véase Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general*, p. 52.

³ Eco llama campo semántico al lugar donde se manifiesta la visión del mundo propia de una cultura. Cfr. Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Cuarta edición, Barcelona 2000, Ed. Lumen, 259 pp.

⁴ Unidad mínima de significado lexical o gramatical.

⁵ Cfr. Barthes, Roland. *Mitologías. Primera edición. Ed. Siglo XXI, México 1980, 256 pp.*

⁶ Recordemos que, por el momento, el código al que nos referimos en este capítulo es el idioma, la dimensión escrita de la palabra. La iconicidad, sonoridad y códigos presenciales serán incorporados en los siguientes capítulos.

⁷ Se ha llamado al *heavy metal* como una “tribu global” en el sentido antropológico y como un fenómeno de la globalización. Véase el documental *Global Metal*. Dirigido y producido por Sam Dunn y Scot McFadyen. Seville Pictures 93mn, 2008 Canadá.

Caso aparte es el del español, en México, El Ritual⁸ con su disco homónimo en 1970, fue una de las primeras bandas de heavy en cantar en español, mismo que actualmente es uno de los principales idiomas en las crecientes y abundantes propuestas latinoamericanas y españolas de *heavy metal*, que lo perfilan como un posible idioma emancipador.

Sin embargo, el inglés⁹, se mantiene como el código base, por preponderancia, de nuestro objeto. La historia temprana del metal se escribió por canciones en inglés, grupos de habla inglesa que articularon su idioma como el código inicial, situación tan lógica (por la predominancia estadounidense y británica en la cultura de masas y de música popular) como, quizá, fonética.

El código del metal no sólo implica el gran abanico de idiomas (incluso lenguas) donde la traducción (en nuestro caso al español) es indispensable y el nivel inicial de la denotación (y por tanto de la connotación), sino que también requiere un estudio de sus respectivas fonéticas en el sentido de que una lengua romance, como el italiano o el portugués, no pueden sonar tan “rudas” como una lengua indoeuropea como el inglés o una germánica como el alemán. En tal sentido se ha dicho que estos dos últimos idiomas cuentan con la mayor correspondencia fonética al sonido heavy.

Este código presenta en cada uno de sus textos¹⁰ una propiedad ontológica, la intertextualidad. Etimológicamente el término proviene del vocablo francés *intertextualité* (intertextualidad), sustantivación del adjetivo *intertextual*... “el prefijo *inter-* denota, en francés moderno, una relación de reciprocidad del mismo modo que el sufijo *-té* (-dad) designa una cualidad y cierto grado de abstracción”.¹¹

⁸ Véase Téllez Alcántara, Israel. *Nacido para ser salvaje... La (R)evolución del heavy metal*, p. 35. El dato proviene de una entrevista a Alejandro Mendoza Bermejo, ex coordinador editorial de la revista mexicana Rock Bottom, realizada el 13 de febrero del 2002 en la Ciudad de México.

⁹ Para profundizar sobre las implicaciones del inglés como “lengua universal” del heavy véase Pérez Juan, Ana Laura. *En memoria de su extinta malignidad, amo de las marionetas, heavy metal, su público mexicano y la palabra posar*. Tes. Universidad Nacional Autónoma de México. p71.

¹⁰ Nos referimos a “texto” como todo conjunto articulado de signos que puede ser sujeto a un tipo de lectura: literatura, imágenes, música, etcétera. Y, por tanto, nos referimos a “lector” como el posible receptor de cualquiera de esos discursos o conjunto articulado de signos.

¹¹ Desiderio Navarro. *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, p. 25.

Asimismo, el término se deriva del verbo latino *texere*, “tejer”, “tramar”; de forma que un intertexto es “entremezclar tejiendo”, “entrelazar”, “unir”, “combinar”.¹²

“El término intertextualidad designa esa transposición de uno (o de varios) sistema (s) de signos a otro. (...)”¹³

Por ejemplo, es intertextual la constante estructura simbólica articulada y actualizada por bandas, distintas entre sí, como Led Zeppelin (*heavy metal*), Battlelore (*death symphonic metal*) y Blind Guardian (*power metal*). La invariante principal sería el paradigma mitológico (creado por J.R.R. Tolkien) advertido tanto explícita como implícitamente en la lírica de las respectivas canciones “Misty Mountain Hop”, “Gollum’s cry” y “Gandalf’s Rebirth”; siendo estas el producto de un sucesivo arquetipo literario, explicado al final del capítulo anterior.

Esta trasposición de signos no sólo es intertextual, también es interdiscursiva pues abarca un sistema de referencias literarias, cinematográficas, musicales, pictóricas, etcétera. El término interdiscursividad, acuñado por Cesare Segre¹⁴, implica una relación semiótica entre un texto literario y otras artes (pintura, música, cine, canción, etcétera).

Así, por ejemplo, una canción de Nightwish es interdiscursiva a medida que involucra en su significación textos (discursos), provenientes de Edgar Allan Poe y Tolkien, quienes, a su vez, evocan estructuras simbólicas de autores romanticistas y la biblia respectivamente. Coexiste lo que Julia Kristeva identifica como un “diálogo” intertextual, dado entre un “sujeto de la escritura” (autor), el “destinatario de la escritura”¹⁵ (lector), y los “textos exteriores” (intertextos).

Lo que es más, un concierto¹⁶ de dicha banda no sólo sería intertextual e interdiscursivo sino también intermedial¹⁷, pues presupone correspondencias entre los códigos (estructuración de los signos), canales físicos (medios de transmisión) y modos

¹² Ídem.

¹³ Kristeva, Julia. *La Révolution du langage poétique*, París, Seuil, 1974, p 59-60. Fragmento traducido en Desiderio Navarro. Op. Cit. p. 7.

¹⁴ Véase Segre, Cesare. *Semiótica Filológica*, p. 22.

¹⁵ Para profundizar en la significación del lector dada en la recepción de intertextos recomiendo a Rivero García. Isabel. *Intertextualidad, polifonía y localización en investigación cualitativa*. Athenea Digital: revista de pensamiento e investigación social, ISSN 1578-8946, N.º. 3, 2003, págs. 1-13.

¹⁶ Se profundizará en algunas implicaciones semióticas del concierto de heavy metal en el capítulo 5.

¹⁷ Véase Espinosa, Pablo. *Semiótica de los Mass-media: discurso de la comunicación global*. Cartaphilus Revista de Investigación y Crítica Estética No 4, p. 4.

fisiológicos sensoriales (recepción por parte del lector). Es decir, un concierto de metal emplea dos o más medios de transmisión para sus mensajes (visuales, auditivos y táctiles), tales como altavoces, vapor, y pirotécnica, por ejemplo.

Ahora ya es posible, bajo estos conceptos y los del capítulo anterior (específicamente: semiótica, signo y cultura) que ya podemos hablar propiamente del modelo de análisis para el signo lingüístico. Su diseño se basará en el convencional cuadrado semiótico, también conocido como la Plaza de Greimas, para poder relacionar los paradigmas (campos semánticos de las palabras presentes en la lírica de algunas bandas de *heavy metal*.

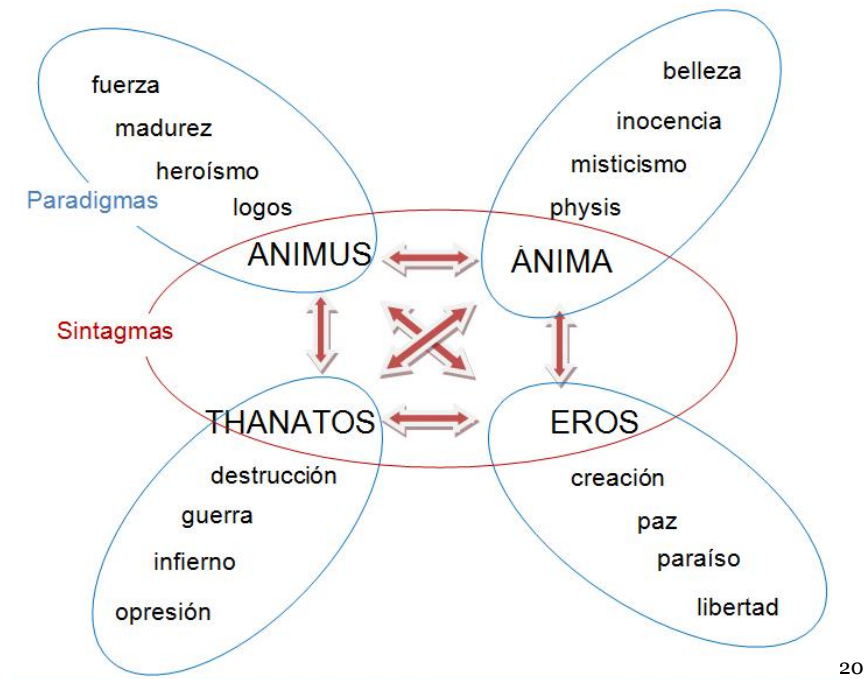
"La plaza es un mapa de posibilidades lógicas. Como tal, puede ser utilizado como una herramienta heurística, y de hecho, estimula la imaginación... nos permite ver todo el pensamiento como un juego, con las relaciones lógicas con las normas y los conceptos actuales en una determinada lengua y la cultura como las piezas de un rompecabezas".¹⁸

Este cuadro será empleado a manera de "mapa" para facilitar la asociación entre las palabras y sus posibles significaciones dadas por distintos sentidos, los recorridos del signo en el código. Es por eso que, más que identificar categorías actanciales en el análisis metódico de narraciones (como tradicionalmente se emplea), nos servirá de "pretexto" para probar la forma en que estos símbolos, que aparentan ser mutuamente excluyentes o contradictorios entre sí, conservan una relación textual determinada.

Por ejemplo, al referirnos a determinados signos presentes en el título de una canción no consideraremos, en dado caso, solamente la palabra "sirena" sino también posibles connotaciones¹⁹ tales como mujer, belleza, misterio, naturaleza etcétera. Es decir, veremos a esta silepsis como un juego entre la denotación (textual) y connotación (contextual).

¹⁸ Katilius-Boydston, Marvin. *La semiótica de A. J. Greimas: Una introducción*, Litanus: Revista Trimestral de Lituania de las Artes y las Ciencias, p 3.

¹⁹ Véase la descripción de los nueve tipos de connotación en Eco, Umberto. *La estructura ausente: introducción a la semiótica*, p. 91.



20

El modelo habrá de reconstruir la forma en que los textos, a través de determinadas trascendencias textuales²¹, se desenvuelven en distintos campos semánticos de las letras de las canciones, lo que Rupercht Hans George llamaría “(...) virtualidades semántico-referenciales(...)” de un texto dado, los co-dominios de filología y letras.

“Esta semiosis polisistémica es un proceso de significación que convierte, a partir de sistemas semióticos correlacionados y a través de ellos, formas significantes y presignificadas (por ejemplo motivos, emblemas, imágenes, clichés, etc, así como mitemas, narremas, etc.) en formantes intertextuales.”²²

²⁰ Este modelo retoma parte del paradigma mítico de lo masculino-anímico y lo femenino-tanático resumido en Guíl Boza, Ana. *Arquetipos en los estereotipos actuales de la mujer*. Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación, p. 97. Asimismo, el modelo busca representar la relación transpositiva del hombre como un “animal mitopoético” abordada por Andrés Ortiz Osés en Aguirre Lora, María Esther, Flores Farfán, Leticia, et al. *Los lenguajes del símbolo*, págs. 35-59. Meses después de diseñar este modelo encontré que es, en extremo, similar al “cuaternio alquímico” o “cuaternio nupcial”, desarrollado en base al manuscrito medieval *Rosarium Philosophorum* por Jung, C.G. *La psicología del transfert*, Paris, Albin Michel, 1980. Greimas conoció el trabajo de Jung y algunos autores le atribuyen a ese hecho la estructura de oposiciones binarias del cuadro de Greimas.

²¹ Es menester recordar que estas trascendencias textuales o tipos de intertextualidad serán aplicadas en la segunda parte de este capítulo a casos de significación apropiados. Éstas serán la hipertextualidad, architextualidad, metatextualidad, paratextualidad y autotextualidad. En caso de querer profundizar en las implicaciones teóricas de esos conceptos véase la página 100 del capítulo 4.

²² Navarro, Desiderio. *Op. Cit.* p. 26.

Este desencadenamiento de significados (semiosis) es “polisistémico” por la relación estrecha entre intertextualidad, interdiscursividad, e intermedialidad. Son la estructura del sentido unificado que busca presentar este ensayo.

Los paradigmas matrices de nuestro modelo son, entonces, el ánima (arquetipo de tendencias femeninas como maternidad, belleza y calidez que convergen en subconsciente); el animus (arquetipos de paternalismo, fuerza y frialdad en el subconsciente); el eros (pulsión²³ de vida o tendencia de los seres vivos de buscar el bienestar y el placer); y el thanatos (pulsión de muerte o impulsos que buscan la destrucción).

“La psicología arquetípica, denominada así por Hillman por primera vez en 1978, toma de Jung la idea de que los arquetipos son los «órganos de la psique», los «patrones más profundos del funcionamiento psíquico», las estructuras básicas y universales que gobiernan la psique, pero que no se encuentran limitadas únicamente al ámbito psíquico, sino que también se manifiestan en los terrenos físico, social, lingüístico, estético y espiritual”.²⁴

Es por dichas estructuras “básicas y universales” que empleamos categorías de Freud, Hillman y Jung como paradigmas dentro de nuestro análisis. Partiremos de la tesis Chomskiana donde el cerebro humano contiene un conjunto (limitado) de reglas para organizar el lenguaje (infinito) y, por eso, todas las personas tienen capacidades lingüísticas y procesos de pensamiento similares o equivalentes. De modo que el *heavy metal*, al valerse de un léxico o vocabulario (inabarcable y en constante evolución) necesitaría de un común denominador para poder estudiarlo como una realidad simbólica analizable e interpretable.

Por lo anterior, no podemos hablar de un “vocabulario focal” metalero como un “(...) conjunto de términos y de distinciones especializadas particularmente importantes para ciertos grupos (...)”²⁵, pues la lírica es un conjunto inacabable de categorías, por lo que tampoco es viable esbozar una etno-semántica donde se enmarquen las letras de las canciones, pues los hablantes de idiomas particulares categorizan sus experiencias y

²³ Las pulsiones, en términos psicológicos, son fuerzas derivadas de las tensiones somáticas y necesidades en el ser humano que crecen en torno a determinados objetos.

²⁴ González de Pablo, Angel. *De la historia como sueño del alma: la historia de la psiquiatría y la psicología arquetípica*, p. 13.

²⁵ Phillip Kottak, Conrad. *Antropología Cultural: espejo para la humanidad*, p. 71.

percepciones con sus propios paradigmas. ¿Cuál es ese común denominador entonces? La respuesta yace en la forma en que los humanos estructuramos nuestro pensamiento.

Ante esto habremos de recurrir a Claude Levi Strauss secundando que las mentes humanas tienen ciertas características con un origen común en el Homo Sapiens; esas estructuras conducen a la gente de cualquier procedencia a razonar de forma similar, independientemente de su sociedad o sustrato cultural.

“Entre estas categorías universales está la necesidad de clasificar y ordenar la realidad, la naturaleza y las relaciones entre las personas. Este principio es la oposición o el contraste”²⁶

El cuadro semiótico permite evaluar esa necesidad dialéctica y cartesiana culturalmente universal²⁷ que se vale del lenguaje para construirse a sí misma. Las oposiciones binarias, posiblemente en la mayoría de las culturas, corresponde al bien y mal, lo terrenal y lo divino, el día y noche, la vida y la muerte; son oposiciones que según Levi Strauss reflejan la necesidad humana de convertir diferencias en grado de oposiciones de clase.

Estas estructuras elementales o “mitemas” guardan un gran parecido estructural con las combinaciones que Greimas enlista en las posibles lecturas de oposición e implicación del cuadro semiótico. Este es el motivo por el cual nosotros analizaremos las letras de *heavy metal* como un juego dialéctico de los arquetipos, la semántica y el mito como sistema de significación.

El *metal* y, especialmente su lírica, no puede ser sujeto a una sistematización lingüística exhaustiva, nuestro modelo no es inmutable o rígido. Como se argumentó en el capítulo anterior, revisaremos casos, particularidades que, con fortuna, nos llevarán a realizar conjeturas aplicables a ámbitos más generales.

Lo anterior es admisible a medida que en dicha música pueden funcionar campos semánticos (paradigmas) contradictorios, donde una misma categoría (e. g. bestia) puede pertenecer a dos campos semánticos complementarios (e. g. virilidad o lo demoníaco) y, a su vez, un campo semántico puede deshacerse con gran facilidad y reestructurarse dependiendo

²⁶ Ibidem, p. 88.

²⁷ Eco dilucida, apoyándose en Jakobson, los “universales en el lenguaje” como mecanismo de la metáfora y la sinestesia ligados a raíces biológicas y psicológicas comunes para todos los hombres. Esta noción se vuelve semiótica al enmarcarla en el juego entre la significación arbitraria y la no motivada, lo que Jung contrapondría como símbolos culturales y símbolos naturales. Eco, Umberto. Óp. cit. p. 359.

de la obra o mitología (e. g. Celta o Mexica) que ésta utilice como referencia, por lo cual cada símbolo puede asumir, desde una mirada diacrónica, valores y estatus distintos (sintagmas).

De acuerdo con Carl Jung, en las edades primitivas, cuando las pulsiones instintivas brotaban de la mente del hombre, el *yo* consciente no dudaba en integrarlos en un esquema psíquico coherente, “seguíamos nuestros instintos”.

“Esos órganos de asimilación y aceptación eran símbolos numínicos (religiosos o espirituales) aceptados comúnmente como sagrados (...) sin embargo la conciencia avanzada nos priva de los medios con los que podíamos asimilar las aportaciones auxiliares de los instintos y el subconsciente”.²⁸

Nosotros habremos de preguntarnos si el metal asimila dichas aportaciones auxiliares a fin de dilucidar las relaciones arquetípicas del humano con sus símbolos. El arquetipo (en términos de Jung), el intertexto (en términos de Kristeva) y el mito (en términos de Barthes) nos ayudarán a encontrar convergencias culturales a partir de simbolizaciones particulares. No por otra cosa nuestro modelo es ecléctico, interdisciplinar.

Así, este modelo se dedica a lo que Eco denomina el “umbral superior” de la semiótica, dejando de fuera aquellas áreas del conocimiento que no se constituyen a partir de la noción de sentido (como los estudios genéticos o sobre fenómenos sensoriales, donde también se utiliza el término “código” y “mensaje”, por ejemplo). Es decir, el nuestro es un estudio que refiere a todos los procesos culturales como procesos de comunicación.

El lenguaje del metal es, como veremos a continuación, un metalenguaje. Este último es el mito mismo pues es una “segunda lengua” en la cual se habla de una ya existente (el sustrato denotativo del idioma); y ¿qué forma más apropiada de poner a prueba lo anterior sino valiéndonos de las herramientas teóricas que la intertextualidad provee?

Barthes determina que las condiciones particulares del lenguaje para convertirse en mito (en un modo de significación mismo) radican, precisamente, en la forma de proferir cualquier objeto, siempre y cuando éste se invista de complacencias literarias, del rebuscamiento, de imágenes y de un “uso social”, porque “cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estado oral, abierto a la apropiación de la sociedad,

²⁸ Jung, Carl G. *El Hombre y sus símbolos*, p. 92.

pues ninguna ley, natural o no, impide hablar de las cosas.”²⁹ Aproximémonos, entonces, a la forma de proferir de las letras de metal.

*...The age-old development of consciousness
Drives us away from the essence of life
We meditate too much,
so that our instincts will fade away
They fade away...*

*...El antiguo desarrollo de la conciencia
Nos aleja de la esencia de la vida
Meditamos tanto
Que nuestros sentidos se desvanecerán
Se desvanecen...*

*...This is the way to escape from our agitation
And develop ourselves
Use your illusion and enter my dream.³⁰*

*Ésta es la forma de escapar de nuestra ansiedad
Y desarrollarnos
Usa tu ilusión y entra a mi sueño*

2.3 LAS LETRAS DE METAL: METALENGUAJE Y TRASCENDENCIAS TEXTUALES

Ya revisado el “bautismo” intertextual e interdiscursivo (aún no convenido) del *heavy metal* es plausible considerar que dicha música es una expresión artística detonada, en parte, por la literatura (del latín *literatura*: arte de escribir; que a su vez proviene de *littera*: letra del alfabeto, carta o texto)³¹, misma que, metafóricamente, es una litiasis (del griego *litoris*: orilla, costa, litoral), es decir, una concreción o petrificación (del griego *πέτρα*, *petra*: piedra) de las ideas; plasmar algo con fuerza de manera permanente en algo *heavy*, “pesado”, y elemental.

De esta forma el metal podría ser visualizado como una alegoría del martillo y el cincel sobre la roca, de un “grabado” de palabras. Como dirían las expresiones en inglés (*idioms*) “carved in stone” o “engraved in stone” se trata de algo permanente no sujeto a cambios.

*... All that is left now
Is only names carved in stone
Forgotten heroes underground
Not much is left now
Some rusty nails, some rotten bones
The dead heroes' names carved in stone.³²*

*...Todo lo que queda ahora
Son sólo nombres tallados en piedra
Héroes olvidados bajo tierra
No queda mucho ahora
Algunos clavos oxidados, algunos huesos podridos
Los nombres de los héroes muertos tallados en
piedra.*

²⁹ Barthes, Roland. Óp. Cit. p, 199.

³⁰ Fragmentos de *The Phantom Agony*, track 9 del disco homónimo de la banda holandesa de *symphonic metal* Epica. Transmission 2003.

³¹ Las etimologías empleadas en el ensayo fueron obtenidas indistintamente de los siguientes diccionarios: *Diccionario etimológico Griego-Latín del Español*. Novena edición, editorial Esfinge, México 2002. 239 pp. Y *Online Etymology Dictionary Douglas Harper*. cuya dirección en internet es <http://www.etymonline.com/index.php?term=metal>

³² Fragmento de “Carved in Stone”, track 1 del disco homónimo de la banda alemana de *power metal* Rage Nuclear Blast Records 2008.

En títulos como “Carved in stone” (Rage) se advierte dicha connotación de lo indeleble, pesado, e inamovible: lápidas, muerte. De igual forma, “This Graveyard Earth” (Six Feet Under) lleva a la lírica remitiendo a lo inalterable, previniendo antes de que algo sea “demasiado tarde”.

<i>A planet of life, infected since birth</i>	<i>Un planeta de vida, infectado desde el nacimiento</i>
<i>Dominated by power, war and wealth</i>	<i>Dominado por el poder, guerra y riqueza</i>
<i>Over time accelerated</i>	<i>Con el tiempo acelerados</i>
<i>A vicious circle we have perpetuated</i>	<i>Un círculo vicioso que hemos perpetuado</i>
<i>We will die before we wake</i>	<i>Moriremos antes de despertar</i>
<i>We'll never know it's too late</i>	<i>Nunca sabremos que es demasiado tarde</i>
<i>This graveyard earth³³</i>	<i>Este cementerio tierra</i>

Es así como la significación de la muerte, por obvio que parezca en estas canciones, encuentra un sentido tanático e implica algo negativo en tanto que se dramatiza como irrevocable; sin embargo, también subyace en ellas un sentido monumental pues la lápida o lo tallado en piedra remembra un pasado del cual se deja un reconocimiento tangible.

No obstante, en casos como “D.N.R. (Do Not Resuscitate)” (Testament) la connotación negativa de la muerte se vuelve un escape, un estado deseable en comparación con la vida. Así, lo enterrado, “underground”, conlleva a la ausencia, el vacío; como “Written In Stone” (Sinergy) donde alguien es notado hasta que escapó, hasta que está bajo tierra.

<i>This isn't living, I'm only existing</i>	<i>Esto no es vivir, sólo estoy existiendo</i>
<i>I refuse to stay here and continue to live out this lie</i>	<i>Me niego a quedarme aquí y continuar</i>
<i>So I shatter the hourglass, hoping my time will pass</i>	<i>viviendo esta mentira,</i>
<i>Because I'll only be noticed</i>	<i>Así que destrozo el reloj de arena, esperando a</i>
<i>When my name is written in stone³⁴</i>	<i>que mi tiempo pase,</i>
	<i>Porque sólo seré notado</i>
	<i>Cuando mi nombre esté escrito en piedra.</i>

Por su parte, el signo lingüístico primigenio del heavy, la voz “metal” implica una convergencia muy afortunada. Son las etimologías quienes nos llevan constantemente a la fuerte relación simbólica entre la roca y el metal.

³³ Fragmento de “This Graveyard Earth”, track 10 del album Six Feet Under de la banda estadounidense de *death metal* Maximum Violence. Metal Blade Records, 1999.

³⁴ Fragmento de “Written in stone”, track 5 del album Suicide by my side de la banda finlandesa de *power metal* Sinergy. Nuclear Blast Records 2002

Metal (del griego μετάλλων, *metállon*: mineral; y en latín *metallum*: mina, cantera, o pozo) puede relacionarse con la noción de búsqueda o de ir más allá, como indica el prefijo griego *meta* : más allá de, cambiado de lugar, en medio de, alterado en su orden o naturaleza.

El metal, en ese sentido, es un artificio y a la vez un elemento natural, una condensación de lo esencial. Proviene debajo de las montañas, profundo como el subconsciente, yace en un estrato inferior, “viene del infierno” (del latín *infernus*: debajo).

De esta forma es inmanente el paralelismo simbólico entre lo infernal y *underground* con la música heavy, independientemente de los estereotipos mediáticos que lo han ligado omnímodamente a las prácticas anticristianas. No obstante, la significación de la voz “diablo” (del latín *diabolus*, y del griego *διάβολος*: acusador, calumniador) no es del todo tanática; por el contrario, implica en diversos casos del *heavy metal* una condición creadora, un pacto animista, manifestado en la belleza y la naturaleza; y erótico por una liberación dada.

“la figura del diablo, aparte de su vinculación con la religión, está muy unida al paisaje, la naturaleza y la percepción del hombre de su entorno. Los múltiples cuentos sobre el diablo están sujetos, por tanto, repetidamente a lugares como iglesias, puentes, molinos, casas viejas, lagos, bosques y la vida en el campo. La naturaleza virgen, los lagos, montes o peñas y otras formaciones naturales (...)”³⁵

Asimismo, en la literatura popular europea los diablos o demonios son personificados por molineros, constructores y herreros; oficios que le confieren la calidad de creador que contribuye a la cultura. Se entiende que el diablo dispone de unas capacidades artesanales y mágicas que el hombre no tiene, mismas que son la base del bien conocido “pacto con el diablo”.

....So you want to be rich
And you want to win fame
Your face on a poster
Immortal your name
So you want a good life
On the highest top level
Then bet your soul and turn the wheel
It's gambling with the devil³⁶

...Así que quieres ser rico
Y quieres ganar fama
Tu cara en un poster
Inmortalizar tu nombre
Así que quieres una buena vida
En el nivel más elevado
Entonces apuesta tu alma y gira la ruleta
Está apostando con el diablo.

³⁵ Leibbrandt, Isabella . *La figura del diablo en las tradiciones populares germánicas y occidentales*. Revista *Culturas populares*, p. 12 (del artículo).

³⁶ Fragmento de “Crack the Riddle (Intro)”, track 1 del album *Gambling with the Devil* de la banda alemana de *power metal* Helloween. Nuclear Blast Records 2007.

Es así como la vanidad y el deseo de saber más no conllevan necesariamente a la miseria moral, sino a una realización del intelecto y del ser por sobre la adoración divina; una visión antropocéntrica y renacentista. La dimensión erótica del diablo, en estos casos, subyace en la tentación donde el conocimiento y la satisfacción del deseo son poder³⁷. La tentación deviene en pecado, el cual, a su vez, es virtud del ego.

*Speak my friend
You look surprised
I thought you knew
I'd come disguised
On angel wings...in white
I can make
Your dreams come true
What a couple...
Me and you
On journey through the night*³⁸

*Habla amigo mío
Luces sorprendido
Pensé que sabrías
Yo vendría disfrazado
Con alas de ángel... de blanco
Puedo hacer
Tus sueños realidad
Qué pareja
Tú y yo
De viaje a través de la noche*

Es el triunfo del ego por sobre las tendencias regresivas (a la inocencia) donde “(...) el héroe tiene que percibir que existe la sombra y que puede extraer fuerza de ella. Llegar a un acuerdo con sus fuerzas destructivas vencer a sus demonios”.³⁹ Es un comportamiento arquetípico de liberación que Henderson ejemplifica, al igual que nosotros, con Fausto y Mefisto.

Antes de poner de manifiesto las modalidades específicas de intertextualidad (tipos de trascendencias textuales) habremos de introducir lo hasta ahora expuesto como una “transformación” de textos. Un palimpsesto que permite el reconocimiento del “(...) mínimo mantenimiento del esquema de acciones, caracteres y relaciones entre personajes”⁴⁰ que se da en las tradiciones literario-culturales.

La muerte, lo subterráneo, la tentación y el pacto con el diablo se relacionan en “(...) transformaciones abiertamente temáticas o semánticas.”⁴¹ donde sólo cambia el universo

³⁷ *Para una revisión detallada sobre las diversas manifestaciones del diablo como tentación del hombre y portador de conocimiento prohibido véase Aragonés Estella, Esperanza. *Visiones de tres diablos medievales*. De arte: revista de historia del arte, págs. 20 y 22.

³⁸ Fragmento de “Descent Of The Archangel”, track 8 del disco Epica de la banda Kamelot, banda estadounidense de *power metal*. Noise Records 2007.*Cabe mencionar que dicho álbum se inspira en “Fausto” de Goethe.

³⁹ Joseph L. Henderson, “Héroes y Creadores de Héroes” en Jung, Carl Óp. Cit. p. 118.

⁴⁰ Quintana Docio, Francisco. *Intertextualidad genética y lectura palimpséstica*. Castilla: Estudios de literatura, p. 174.

⁴¹ *Ibíd*em, p. 173.

espacio temporal y social en el que se desarrolla una acción, así como la motivación de los personajes junto con sus características superficiales.

Por ejemplo, se da una conservación del esquema de acciones entre Fausto y Mephisto, Prometeo y el fuego de los dioses, Giuseppe Tartini y su Trino del Diablo, el hombre lobo y la luna, Dorian Grey y su retrato maldito, el alquimista y la piedra filosofal, el hombre moderno y el *heavy metal*. Se da una notable trasposición de signos de un caso al otro.

Estas transformaciones temáticas y semánticas se pueden dar en casos de interdiscursividad (entre el cine y la música) como en el filme italiano “Tre Volti Della Paura” (Las Tres Caras del Miedo) cuya versión americana (“Black Sabbath”) inspira las letras de la banda Black Sabbath con su tema homónimo compuesto en tritono al igual que la sinfonía de Robert Wagner “Twilight Of The Gods”, pieza a su vez tributada por Bathory en el álbum homónimo a dicho tema. Intertextos de intertextos.

Todas encierran la significación que hemos venido esbozando, recuerdan la “filtración” de lo demoniaco, lo subterráneo y lo prohibido a través de “la nota sexual”, el medieval *diabulus in musica*, como Slayer con su álbum Diabulus in Musica o la banda Diabulus in Musica en su álbum Secrets.

No sólo ocurre esta erotización del “mal” en beneficio del hombre, sino que el diablo adquiere una connotación animista en el sentido que Andrés Ortiz-Osés plantea al mito matriarcal o de la diosa madre como “habitante del interior de la tierra y sus grutas, cuevas, cavernas, oquedades y laberintos, vacíos así cohabitados”⁴². El thanatos, ahora se lee con base en sus nexos con el ánima y el eros.

En otras palabras, la idea de “diablo” se vuelve una manifestación de lo terrenal, natural, de la physis que, como símbolo, se erotiza y se vuelve el nuevo pacto de libertad, la realización para el hombre a través del mythos (en contraposición al logos asociado históricamente a lo masculino).

⁴² Aguirre Lora, María Esther, Flores Farfán, Leticia, et al. *Los lenguajes del símbolo*, p. 39.

Podríamos afirmar entonces que lo “demoniaco” pese a ser un signo con una gran carga (de tipo mediática e iconográfica) anticristiana, en el heavy puede adquirir un sentido de la cosmovisión matriarcal que remite a la cueva y la fertilidad antropomorfizada como mujer (e.g. Freya de los vikingos, Coatlicue de los Aztecas, Cibeles de Grecia, e Isis de Egipto); por ejemplo Isis & Osiris (Xandria).

*I am birth, I am death
I'm an elusive symbol
For eternal come and go
For come and go
I have come, I have gone
I have shown you moira⁴³
And her restless re-creation
Your own re-creation⁴⁴*

*Soy nacimiento, soy muerte
Soy un símbolo elusivo
Por eterno ir y venir
Por venir e ir
He venido, me he ido
Te he mostrado a Moira
Y su recreación sin descanso
Tu propia recreación*

Este nexo entre fertilidad y naturaleza a través del thanatos se puede ejemplificar con los nombres de las bandas Tiamat (como la diosa babilónica) y Morrigan (deidad celta); así como con los títulos de las canciones “Ishtar” (Diabulus In Musica), “Mother Gaia” (Stratovarius), “Mother Earth” (Within Temptation), “Revelation (Mother Earth)” (Ozzy Osbourne) y “Mother Earth” (Avalanch), etcétera.

Cabe mencionar que las deidades matriarcales Isis, Tiamat, Morrigan e Ishtar, en sus respectivas culturas, corresponden al mismo arquetipo animista de maternidad representado en una figura creadora y posible destructora. Entonces ¿Qué tipo de intertextualidad guardan dichas canciones con los respectivos mitos?

Es una relación de hipertextualidad ⁴⁵ en tanto la lírica de las canciones, hace referencia (posterior) a un hipotexto (anterior) sin el cual no existirían como tal. Las canciones son hipertextos porque son textos derivados de un texto anterior por transformación.

“(…) Son textos derivados intertextualmente en los cuales la lectura palimpséstica en función de otros previos es necesaria para adquirir un sentido. Resulta imprescindible u obligado, para

⁴³ *Equivalente griego de las Nornas en la mitología nórdica y las Parcas en la romana.

⁴⁴ Fragmento de “Isis & Osiris”, track 9 del álbum Kill The Sun de la banda alemana de *gothic metal* Xandria, Drakkar Records, 2003.

⁴⁵ Navarro, Desiderio. Op cit. p53.

comprender, reconocer y proyectar una relación semiótica del texto subyacente sobre el intertexto”.⁴⁶

En otras palabras, sin la existencia previa de figuras mitológicas como Isis y Gaia, las canciones “Isis & Osiris” (Xandria) y “Mother Gaia” (Stratovarius) no habrían existido, al menos con el sentido y forma que actualmente tienen. Ésta, es una relación entre textos donde es *necesaria* la existencia de un determinado hipotexto (base) que es transformado o actualizado por un hipertexto (nuevo). En resumen, la hipertextualidad es una relación de derivación que da paso a una transformación de sentido y/o forma.

Son este tipo de transformaciones las que Genette observa desde el punto de vista estilístico, donde cuanto menos masiva y declarada es la hipertextualidad de una obra más depende su análisis de un juicio constitutivo y hasta de una decisión interpretativa del lector.

Stratovarius con las letras de “Mother Gaia” habla de la naturaleza y belleza del planeta tierra en un sentido ecologista y prospectivo, siendo menos explícita la hipertextualidad de “Mother Earth” (Within Temptation) pues la canción no habla específicamente de alguna diosa, no menciona una “Mother Coatlicue” o una “Mother Morrigan”, la derivación es menos declarada.

*Birds and butterflies
Rivers and mountains she creates
But you'll never know
The next move she'll make
You can try
But it is useless to ask why
Cannot control her
She goes her own way*⁴⁷

*Aves y mariposas
Ríos y montañas ella crea
Pero nunca sabrás
El siguiente movimiento que hará
Puedes tratar
Pero es inútil preguntar por qué
No la puedes controlar
Ella va a su propia manera*

En estos términos es que podemos objetar que dichas canciones “matriarcales” no presuponen un “tributo” literario a determinado texto o cosmogonía, sino, precisamente, una transformación (lo que Julia Kristeva denominaría “absorción”) o actualización que, sin embargo, conserva la naturaleza del hipotexto.

⁴⁶ Quintana Docio, Francisco Óp. Cit. p. 180.

⁴⁷ Fragmento de “Mother Earth”, track 1 del disco homónimo de la banda holandesa de *symphonic metal* Within Temptation. DSFA Records 2002.

El novelista y poeta hablan del mundo, mientras que el crítico habla del discurso de otros; en la música heavy ambas fronteras discursivas se tocan en casos como los ya ejemplificados, dando como resultado una expresión intertextual poética⁴⁸ (tácita) y crítica (declarada).

El heavy revela a la realidad como inacabada o re-escribible, prolongable a medida que sus observaciones sobre la misma son “verificables” en los textos de los que se deriva. Es una crítica tan estética como la obra misma, convirtiéndose a su vez en una obra propiamente.

Dar capital atención a la revisión de la efigie femenina es crucial para nuestro análisis pues nos encontramos ante el símbolo quizá más importante de la música heavy, la mujer, el eje donde adquieren sentido prácticamente todos los arquetipos míticos, psicológicos y literarios.

¿Qué significa la mujer en el heavy? ¿Es positivo o negativo? ¿Simboliza el bien o el mal? En palabras de Federico Revilla no tendríamos una mejor salida más que decir que “en el orden de los símbolos se produce la coincidencia de contrarios: de modo que es posible que determinada imagen simbolice efectivamente, pero a la vez y sin distinción, el bien y el mal, la vida y la muerte, la salud y la enfermedad, etc.”⁴⁹ El orgasmo de la cultura se da en su símbolo más céntrico y “transignificante”⁵⁰, la mujer.

Hecha la reflexión anterior, es de reiterarse que la conexión de características tanáticas con el ánima no implica que lo demoniaco o, más específicamente, el diablo sea significado como la madre tierra en sí misma, sino que él podría, en ciertos casos, significar por su parte el “(...) hijo-esposo, sea en forma antropomórfica de joven dios, sea en forma animalesca de toro o carnero, sea como símbolo fálico de expresión vegetal o animal. En Creta la diosa está simbolizada e.g. por la paloma, mientras que el hijo amante lo está e.g. por el toro.”⁵¹.

De forma similar Asmodeo y Lilith, Hades y Perséfone, y Dionisio con Deméter adquieren el estatus de divinidades anti heroicas o no celestes, pasan a ser “subterráneas y

⁴⁸ Perrone, Leyla, “La intertextualidad crítica”, en Navarro, Desiderio, Op cit. págs. 182-186.

⁴⁹ Revilla, Federico. Fundamentos antropológicos de la simbología. p 24

⁵⁰ *Ibidem*, p. 16.

⁵¹ Navarro, Desiderio, Op cit. p. 40.

oscuras, cuya figura es celebrada en la tragedia griega como dios toro o chivo (fecundador) y dios del vino y las mujeres (inspirador y fertilizador)”⁵².

Se da un simbolismo matriarcal y, a la vez, dionisiaco por parte de la mujer como elemento animista, sin embargo, es aquí donde la fémina puede adquirir nuevamente una lectura tanática al derivarse en asociaciones simbólicas con monstruos telúricos y dragones (del latín *draconem*: serpiente, pez) tales como Equidna, las Harpías, Medusa, la Hidra, las sirenas: el arquetipo freudiano de la fémina fatal.

Los ejemplos de hipertextos que actualizan dicha lectura son abundantes: “Diva Satanica” (Arch Enemy), “Bathory Aria” (Cattle Of Filth), “Dreamless (Lucifer and Lilith)” (Moonspell), “Sirens from the seven seas” (Sirenia), “Cihuacoatl (La Llorona)” (Yaotl Mictlan), The Agonist “The Tempest (The Siren's Song, The Banshee's Cry)”, “The Serpent Kiss”, “Eve of Seduction”, “The Eyes Of Medusa” (Symphony x), “Ravenheart” (Xandria), etc. Siendo Therion, probablemente, una banda que tiene una tendencia predilecta por este arquetipo con temas como “Birth Of Venus Illegitima”, “Arrival Of The Darkest Queen”, “Darkness Eve”, “Dark Princess Naamah”, “Dark Venus Persephone”, etcétera.

Caressed her suffering soul
With my love and true desire
But she ripped off my pounding heart
And buried it six feet under...

*Acaricié su alma sufriente
Con mi amor y verdadero deseo
Pero ella rasgó mi corazón latiente
Y lo enterró seis pies debajo...*

...She was the only one who filled my heart
Sweet Lilith of my dreams
Forever lost
The fallen idol for the impure hearts ⁵³

*...Fue la única que llenó mi corazón
Dulce Lilith de mis sueños
Por siempre perdida
El ídolo caído para los corazones impuros*

En estas trascendencias textuales la belleza del ánimo acaece en la fuerza del animus por la capacidad de destruir o dominar al hombre. La mujer es, mediante esta lectura horizontal en nuestro modelo, el símbolo por excelencia del poder en el metal. Y, si algo en el heavy es “bello” o, mejor dicho, deseable como propiedad estética, es el poder, lo platónicamente “útil”, lo capaz.

“Lo bello es propiamente lo que nos es útil, y lo que me hace creer que estos es una verdad es que se llaman ojos bellos no a aquellos que no ven nada, sino a los que son útiles para la vista

⁵² Aguirre Lora, María Esther. Op. Cit, p. 40.

⁵³ Fragmentos de “Sweet Lilith Of My Dreams”, track 1 del disco Before The Bleeding Sun de la banda finlandesa de *death metal* Eternal Tears Of Sorrow. Spinefarm Records 2006.

(...), el cuerpo es bello porque es útil para la carrera y la lucha (...), decimos pues con razón que con preferencia a todas las cosas lo bello es lo útil”.⁵⁴

El “poder de hacer” (independientemente si es para el “bien” o para el “mal”) se torna bello con relación a lo que es capaz de hacer. Por consecuente lo que es incapaz puede interpretarse como inútil, no “bello”, lo cual es el extremo transversal de la opresión en el modelo semiótico propuesto por este ensayo.

La mujer, bajo esta lógica, sería el signo más bello en la significación del metal pues es el que puede, precisamente, significar más. Es un signo platónicamente bello para nuestra semiótica gracias a su condición transsignificante, independientemente de las interpretaciones históricas.

“La mujer simboliza la carne, el deseo, la concupiscencia, frente a la figura del hombre, cuyo espíritu se deja arrastrar por la carne (es la figura perversa de la mujer). Esta visión del arquetipo de Eva pervirtiendo a Adán o de Pandora causando las desgracias del mundo, conduce a una actitud claramente misógina que se va a reflejar en toda la literatura, hasta llegar a la concepción de la mujer-monstruo, presente en figuras como Medusa, las Parcas, las Moiras, las Ceres griegas, etc.”⁵⁵

La pregunta obligada: ¿Son los subgéneros del heavy misóginos o transformaciones de la misoginia mitológica en una revaloración de la mujer como el símbolo de lo más bello y poderoso? Quizá tendremos que dilucidar, en primera instancia, las implicaciones del “género” en términos de la intertextualidad.

En cada una de las ya citadas canciones o, más apropiadamente, transformaciones de la fémica fatal, se ejercita no sólo la hipertextualidad o, en palabras de Kristeva, el “cruce de superficies textuales”, sino que también se materializa un tipo de intertextualidad que yace en el estatus de la palabra.

“(…) estudiar el estatus de la palabra significa estudiar las articulaciones de la misma (como complejo sémico) con otras palabras de la frase, y hallar las mismas funciones (relaciones) en el nivel de las articulaciones de secuencias mayores”.⁵⁶

⁵⁴ Larroyo, Francisco. *Platón, Diálogos* (Diálogos de Platón). Vigésima edición, p. 240.

⁵⁵ Durán Fernández, Benito J. Barrios Castro, María Jesús. *Arquetipos femeninos en la novela histórica grecolatina*. Revista de Estudios clásicos, p. 9.

⁵⁶ Desiderio, Navarro. Óp. cit. p 2.

Esta visión estructural del signo lingüístico puede traducirse sin mayores dificultades al *gothic metal* donde, a manera de ejemplo, puede dilucidarse más acertadamente la noción profunda de género dentro del heavy: la relación intertextual primigenia de todo texto, la architextualidad, que explicaremos a continuación.

Varias letras estructuran una palabra, un conjunto articulado de palabras conforma una oración, un conjunto de oraciones hacen un texto, un conjunto de textos pueden yuxtaponerse a modo de “obra”, y grupo de obras dan pie a un género o escuela literaria.

En este sentido, una canción determinada no pertenece a un subgénero o “escuela” por contar con características señaladas (a posteriori) sino por el estatus inicial que representa dentro de la estructura textual-secuencial del *heavy metal*.

Así, el “sujeto de la escritura” o autor, a través de un conjunto de canciones, sublima un arquetipo (sea crítica o poéticamente), luego un conjunto de arquetipos trascienden su estatus al de un género al ser inscrito en mitos, leyendas, cosmogonías.

Por ejemplo, el poema cristiano de John Milton “El Paraíso Perdido” (1667), fundó una architextualidad imprescindible para el género literario gótico⁵⁷, con el cual la música heavy se identifica en, por ejemplo, la lírica de los discos “Lost Paradise” y “Gothic” (Paradise Lost), “Paradise Lost” (Symphony X), las canciones “The Morning Star” (Draconian), The Morning Star (Angra), etcétera.

Lucifer (la “estrella de la mañana” o el “archidemonio”) permanece como la invariable simbólica, al igual que el paraíso perdido, infierno o Pandemonium, unidad cultural traducible a los términos de Mictlán (mexicas), Hel (vikingos), es decir, el Inframundo.

*In the cold misty morning
Gleaming rays awake the dawn
Here I stand, a stranger in this land
Does your conscience betray you?
Falling from grace
Feel the sun on my face
Does desire still hold true?*

*En la fría y neblinosa mañana
Rayos brillantes despiertan el alba
Aquí me pongo de pie, un extraño en esta tierra
¿Te traiciona tu conciencia?
Cayendo de la gracia
Siento el sol en mi cara
¿El deseo aún permanece verdadero?*

⁵⁷ Véase “250 años de literatura gótica” en Chavero López, Cristian. *Quiénes son los góticos* p. 34.

*Looking down from ethereal skies
Silent crystalline tears I cry
For all must say their last goodbye -
To Paradise*⁵⁸

*Atisbando desde cielos etéreos
Silenciosas lágrimas cristalinas lloro
Pues todos deben decir su último adiós
Al paraíso.*

El architexto en el heavy metal es, entonces, el género trascendente y general al que pertenece cada texto en singular, lo que que Genette señala como una relación completamente muda.

“(…) la novela no se designa explícitamente como novela, ni el poema como poema (...) el verso como verso, la prosa como prosa, el relato como relato, etc. En último caso, la determinación del estatus genérico de un texto no es asunto suyo sino del lector, del crítico.”⁵⁹

Es éste el acto antiestético del que se habló en el capítulo anterior⁶⁰. Para ser parte del juego de la significación sería prudente asumir que una canción no es “gótica” porque la interpreta una banda etiquetada con ese subgénero.

Para “jugar” hay que entender que la lírica de las canciones son el texto base (hipotexto) con un género determinado (architexto) que más tarde cobrará una dimensión sonora (hipertexto), no al revés, independientemente de qué haya sido compuesto primero, la letra o la melodía.

En otras palabras, la letra de una canción de Anabantha (banda considerada como *gothic metal*), por ejemplo, sí puede ser architextualmente “gótica” a medida que habla (consciente o inconscientemente) de textos exteriores con paradigmas *históricamente* góticos, independientemente del sonido que tendrá posteriormente dicho tema.

Diremos, a manera de “etiquetación” retroactiva, que Black Sabbath es una de las bandas más góticas de la historia, al imitar y transformar estructuras simbólicas, precisamente góticas, por mencionar algunas, de la novela *El Castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole, dadas a su vez en la película *The Terror* (1963) de Leo Gordon.

Se conservan los tópicos fantásticos y terroríficos “(...) empeñados en exacerbar las emociones más básicas de los lectores”⁶¹: oscuridad⁶², montañas, catedrales, mansiones,

⁵⁸Fragmentos de “Paradise Lost”, track 5 del álbum homónimo de la banda estadounidense de *progressive metal* *Symphony X*. InsideOut Music 2007.

⁵⁹ Navarro, Desiderio, Óp. Cit. p 56

⁶⁰ Vid supra cap. 1 p. 27

⁶¹ Chavero López Óp. Cit. p. 36.

áticos, sótanos, castillos, lo inmenso e inabarcable que nos concientiza de nuestra “necedad existencial” ante el reconocimiento de una divinidad y su contraparte.

“La architextualidad genérica se construye la mayoría de las veces históricamente por vía de la imitación y por tanto de la hipertextualidad”.⁶³

Por ejemplo, los temas “All Faith Is Lost” (Anathema), “December Elegy” (Tristania), The Sins Of Thy Beloved (Pandemonium), “Erotic Literature” (My Dying Bride), “La Hoguera” (Anabantha), y “Holocausto” (Fractalia) son hipertextos de lo sobrenatural, hadas, brujas y fantasmas, vampiros, damiselas en apuros; que imitan y transforman a Drácula (1897) de Bram Stoker y a Frankenstein (1818) de Mary Shelley.

Por otro lado, si la necesidad de etiquetar a una canción es tan apremiante, sería más práctico emplear comparativamente a los géneros literarios. De tal forma que hablaríamos de una composición poética (e.g. “Shy” de Sonata Arctica), épica (e.g. “Sacred Power Of Raging Winds” de Rhapsody Of Fire), de comedia (e.g. “Between Love And Fire” de After Forever), trágica (e.g. “Banned From Heaven” de Children Of Bodom”), narrativa (e.g. “The Bitch Is Back” de Sinergy), de epopeya (e.g. “Valhalla” de Blind Guardian), ensayística (e.g. “Kingdom Of Heaven” de Epica), biográfica, etcétera.

Y así, estas categorías nos servirían para conocer preliminarmente un género formal de las canciones antes que el género profundo o mudo (architextual), el cual debe ser buscado, reitero, en sus paradigmas históricos, en sus letras.

Por lo que finalmente podemos responder que no se trata de subgéneros *per se* misóginos o no misóginos sino de arquetipos (hipotextos) que pueden ser leídos, en un sentido u otro, dependiendo de su actualización (hipertexto).

El sentido que buscamos delinear aquí es lo que Barthes referiría como la “intención”, la constante repetición de un concepto mediante formas distintas, la cual es “preciosa” para el mitólogo pues permite descifrar al mito.

⁶² Para profundizar en el papel contracultural y arquetípico de “lo oscuro” recomiendo las tesis Trevera Morales, Rafael. La luz de la oscuridad en el movimiento dark, el eterno luto del alma. p. 17-37.

⁶³ ⁶³ Navarro, Desiderio, Óp. Cit. p. 60

“(…) la insistencia de una conducta es la que muestra su intención. (…) en los conceptos míticos no hay ninguna fijeza: pueden hacerse, desaparecer completamente. Precisamente porque son históricos.”⁶⁴

“¿No existen objetos fatalmente sugestivos, como decía Baudelaire refiriéndose a la mujer? No, no lo creo. Se pueden concebir mitos muy antiguos, pero no hay mitos eternos. Puesto que la historia humana es la que hace pasar lo real al estado del habla, sólo ella regula la vida y la muerte del lenguaje mítico.”⁶⁵

Y, en efecto, la mujer como fémina fatal, al igual que la “madre tierra”, el hombre “utilizado” o la serpiente-drgón “perversa” no es un mito eterno, adquiere nuevas connotaciones y lecturas a medida que contrastamos el *gothic metal* con el *epic metal* por ejemplo.

Entre estos dos subgéneros hay una transición del sistema matriarcal al patriarcal (e.g. Teseo), el *power metal* encausa la lectura androcéntrica⁶⁶ del pensamiento clásico griego a la conservación del mythos en el logos, se racionaliza el cosmos sin detentarse la belleza y poderío de la naturaleza. Es lo que se traduciría como el retorno al mandala⁶⁷, el centro de la cruz latina descende para formar la cruz circular griega, el renacimiento hacia las bellezas de la naturaleza y el cuerpo.

*Only a warrior with a clear heart
could have the honour to be kissed by the sun
Yes, I'm that warrior I followed my way
led by the force of cosmic soul
I can reach the sword
On the way th the glory I'll honour my sword
to serve right ideals and justice for all*

*For the king for the land for the mountains
For the green valleys where dragons fly
For the glory the power to win the black lord
I will search for the emerald sword*⁶⁸

*Sólo un guerrero con un corazón claro
Podría tener el honor de ser besado por el sol
Sí, soy ese guerrero, seguí mi camino
Guiado por la fuerza de un alma cósmica
puedo alcanzar la espada
En el camino a la gloria honraré a mi espada
Para servir a ideales justos y justicia para
todos
Por el rey, por la tierra, por las montañas
Por los valles verdes donde vuelan los dragones
Por la gloria, el poder para vencer al señor oscuro
Buscaré la espada de esmeralda*

⁶⁴ Barthes, Roland Óp. Cit. p. 212.

⁶⁵ Ibidem, p. 200.

⁶⁶ Guil Boza, Ana Óp. cit. p. 4.

⁶⁷ Jafé, Antela “El simbolismo en las artes visuales”, en Jung, Carl Óp. Cit, p. 245.

⁶⁸ Fragmentos de “Emerald Sword”, track 2 del album Symphony Of The Enchanted Lands de la banda italiana de *symphonic power metal* Rhapsody Of Fire. Limb Music1998

Esta batalla por la liberación lleva al hombre primitivo (oprimido) por alcanzar la consciencia (liberación), la contienda entre el héroe arquetípico y las cósmicas potencias del mal, personificadas ya no en dragones sino en su propia contraparte humana bestial y oscura. Los héroes ahora buscan romper con el tradicional vínculo animal instintivo, (e.g. Sigfrido con una cierva, Pasis con una osa, Neleo con una perra, Rómulo y Remo con una loba, Harpálice con una yegua y una vaca, Atalanta con una osa, etcétera).

Por tanto, la muerte simbólica de héroe radica en la obtención de la madurez. Así, la masculinidad y su fuerza permanecen como un estado natural y primitivo, no útil. La mujer funge ahora como un elemento redentor por su belleza y bondad que “(...) al aprender a amar a la Bestia, ella despierta al poder del amor humano escondido en su forma erótica animal (y por tanto imperfecta). Pero auténtica”⁶⁹. La bestia ya no es el diablo tanático, sino un ser preso de su condición, como en *El Fantasma de la Ópera* (1990) de Gastón Leroux. La opresión del ánimo, por su parte, recae en la posesión.

“El culto al alma se representa simbólicamente mediante el culto a la mujer. Es por esta mujer por la que los hombres se adentran a la aventura, a la guerra y a la muerte (Helena de Troya). Asimismo es representada por la Virgen Madre (Rea Silvia), que engendra héroes (Rómulo y Remo) y en la cristiandad (María y Jesús). (...) La elección de matar a la mujer doncella-madre por parte del tirano, es entendida desde el psicoanálisis profundo como la pérdida del alma.”⁷⁰

La mujer poseída implica un alma (inocente) tomada por el tánatos, la opresión equivalente para la mujer no es la fealdad o la primitividad de la bestia sino lo “demoniaco”, por ejemplo las letras de “Evil inside” (Amorphis), “Beast Within” (Katra), “Take the devil in me” (Leave’s Eyes), “Evil Inside Me” (Amberian Dawn) , y “Enemy Within”(Arch Enemy) convierten al ánimo en mártir, cuyo cuerpo “(...) es un campo de batalla donde se ejercitan la lectura pagana y cristiana de una misma violencia, (...) Como explica Bourdieu en su estudio sobre *la dominación masculina*, la violencia sexual puede ser una forma de reafirmación de la

⁶⁹ Jung, Carl. Óp. Cit. p. 134.

⁷⁰ Durán Fernández, Benito J. et al. *Arquetipos femeninos en la novela histórica grecolatina*. Estudios clásicos. p 28

virilidad, en tanto que manifestación al margen de todas las ternuras y benevolencias desvirilizadoras del amor.⁷¹

*Dark thoughts rise up
Deep in your mind
The killing of hope
The end has begun...*

Pensamientos oscuros se levantan
Profundo en tu mente
La matanza de la esperanza
El fin ha comenzado...

*...Weak is your body,
Helpless your soul,
The beast destroyed your will
Left nothing but an empty shell⁷²*

*Débil es tu cuerpo
Sin esperanza tu alma
La bestia destruyó tu voluntad
No dejó nada más que una concha vacía*

Sexual o no, esta violencia es llevada a un plano desligado de la masculinidad, el héroe o heroína (e.g. Walkirias) busca rescatar al amado, a la doncella o a la madre de un tirano o de un sufrimiento interno. El pacto con el diablo se rompió. El “exorcismo” se lee como un heroísmo maduro, la humanidad busca una redención salvando su mundo, el hombre y la mujer conviven ahora en el mismo estatus simbólico⁷³.

Si para este punto ya es más o menos claro que la significación en el heavy dispone de una amplia gama de recursos (exteriores) heurístico-intertextuales entonces es pertinente cuestionar si su código depende predominantemente de textos ajenos y es, por tanto, falto de obras totalmente originales y de una intertextualidad autocrítica⁷⁴ (interna).

¿Líricamente dónde más radica la inventiva sobre la norma y la intrusión inmanente en el heavy? Quizá no basta con admitir que imita, actualiza y transforma intertextos. Hemos asumido como premisas que “(...) lo distintivo de la intertextualidad es introducir a un nuevo modo de lectura que hace estallar la linealidad del texto (...). El intertexto no tiene otra ley que la infinitud de sus retomas”⁷⁵. Por lo que nos hemos enfocado en probar que las potenciales lecturas dentro de nuestro modelo permiten ese estallido; sin embargo, también hay implosiones. Hablo de, quizá, las más libres de las trascendencias textuales en la música

⁷¹ Pedregal Rodríguez, María Amparo. *Las mártires cristianas: género, violencia y dominación del cuerpo femenino*. Studia histórica, p. 293.

⁷² Fragmentos de “Enemy Within”, Track 1 del disco *Wages Of Sin* de la banda suiza de *melodic death metal* Arch Enemy. Century Media 2001.

⁷³ Sin embargo, como introdujimos en el inicio del capítulo anterior, en el metal la excepción puede llegar a pesar más que la norma. El *christian metal*, *glam metal*, *pornogore metal* y *grindcore metal* serán abordados con esa intensidad en el siguiente apartado pues, considero, su paradigma más trascendente radica en la imagen.

⁷⁴ Autocrítica en el sentido de la explicitud de una auto-referencialidad, de volverse un hipotexto para sí mismo.

⁷⁵ “Navarro, Desiderio. Óp. Cit. p. 195.

heavy: la autotextualidad (también llamada originalidad propia o intertextualidad restringida).

Es de admitirse que para proclamar la existencia de una “(...) intertextualidad restringida (relaciones intertextuales entre textos del mismo autor)”⁷⁶, en determinada obra, se requiere de una revisión más profunda y detallada de la misma pues sólo así se pueden detectar las “huellas intertextuales”. Seguir el rastro lo más profusamente posible nos obliga a un análisis simbólico de texto. Ejemplifiquemos, pues, la autotextualidad de Tuomas Holopainen⁷⁷.

(Long Lost Love)

*I fear I will never find anyone
I know my greatest pain is yet to come
Will we find each other in the dark
My **long lost love**...*

(One More Night To Live)

*...Sanest choice in the insane world:
Beware **the beast** but enjoy the feast he offers*

(Christabel)

*"Oh, sweet **Christabel**. Share with me your poem.
For I know now, I'm a puppet on this silent stage show.
I'm but a poet who failed his best play.
A **Dead Boy**, who failed to write an ending
To each of his poems."⁷⁸*

(Largo Amor Perdido)

*Temo nunca encontrar a nadie
Sé que mi más grande dolor está aún por venir
Nos encontraremos en la oscuridad
Mi **largo amor perdido**...*

(Una noche más que vivir)

*...La opción más cuerda en este mundo demente: Ten cuidado de **la bestia** pero disfruta el festín que él ofrece*

(Christabel)

*"Oh, dulce **Christabel**. Comparte conmigo tu poema.
Pues ahora sé, soy una marioneta en esta obra silenciosa.
Un **Niño Muerto**, que falló en escribir un final. Para cada uno de sus poemas."*

La influencia quizá más primigenia en “Beauty Of The Beast” radica hipertextualmente en el extensísimo poema “Christabel” (1800) de Samuel Taylor Coleridge; el precursor del romanticismo inglés es un hipotexto en esta canción al igual que en la novela vampiresca “Carmilla” (1872) de Sheridan Le Fanu.

Ambas piezas de literatura son transformadas en la obra de Tuomas Holopainen (compositor de Nightwish), su paradigma y estructura actancial permanecen, sin embargo, en

⁷⁶ *Ibidem*. p. 87.

⁷⁷ Seleccioné parte de la obra de este autor, teclista y compositor de Nightwish, pues es la única que considero de mi dominio, suficiente como para ejemplificar la autotextualidad.

⁷⁸ Fragmentos de “Beauty Of The Beast”, track 10 del album Century Child de la banda finlandesa de *symphonic metal* Nightwish. Spine Farm Records 2002.

la lectura de una canción a otra es que se funda el sentido autotextual de, por ejemplo el “long lost love”⁷⁹, el “Dead Boy” y “the beast”.

...Walk within my poetry, this dying music
- My loveletter to nobody...

...Camina dentro de mi poesía, esta música
muriente
-Mi carta de amor a nadie

...And you... I wish I didn't feel for you anymore..."
A lonely soul... An **ocean soul**...⁸⁰

...Y tú... desearía ya no sentir por ti
Un alma solitaria... Un **alma de océano**

Por ejemplo, con “Dead Boy’s Poem” tenemos acceso a una resignificación de temas pertenecientes a otros discos como “Ocean Soul”, “The Scapist” y “Sleeping Sun” donde aparecen de nueva cuenta las categorías “Dead Boy” y “the poet”.

“El poeta” no sólo es el autor de esta diégesis sino que lleva a cabo una “(...) reduplicación interna que desdobra el relato en su totalidad o en parte en su dimensión literal (la del texto, entendido de manera escrita) o referencial (la de la ficción).”⁸¹ Holopainen no sólo crea a estos personajes imaginarios sino que los hace evolucionar de una canción a otra.

(Home)

My home was there 'n then
Those **meadows of heaven**
Adventure-filled days
One with every smiling face

(White Lands Of Emphatica)

The end.
The songwriter's dead.
The blade fell upon him
Taking him to the white lands
Of **Emphatica**
Of **Innocence**

(Dark Passion Play)

2nd robber to the right of Christ
Cut in half - infanticide

(Hogar)

Mi hogar estaba ahí y entonces
Esos **prados del cielo**
Uno con cada cara sonriente

(Blancas Tierras de Enfática)

El final.
La muerte del **escritor de canciones.**
La hoja cayó sobre él
Llevándolo a las tierras blancas
De **Enfática**
De la **inocencia**

(La Obra de la Pasión Oscura)

Segundo ladrón a la derecha de Cristo
Cortado a la mitad –infanticidio

⁷⁹ Nuestra traducción literal (corta) del subtítulo “Long Lost Love” (“Largo Amor Perdido”) no es la connotada por el verdadero sentido de la canción, pues “long” puede emplearse para “un pariente o algo que no se ha visto por mucho tiempo”, como indica el siguiente ejemplo: “A long lost person (esp. a relative) or object is one that you haven't seem for a long time: my long lost cousin , the long-lost treasure”. *Cambridge international dictionary of english*. Cambridge University Press, Reino Unido, p. 838. De modo que la traducción literal de “long” en este caso no existe al español, lo más apropiado sería traducirlo como “Amor perdido que no he visto durante mucho tiempo”.

⁸⁰ Fragmento de “Dead Boy’s Poem”, track 10 del disco Wishmaster. Nightwish. Spinefarm Records, 2000.

⁸¹ *Ibidem*. p. 88.

*The world will rejoice today
As the crows feast on the rotting poet*⁸²

*El mundo se regocijará hoy
Pues los cuervos devoran al poeta putrefacto*

“El poeta”, el “niño muerto”, el “largo amor perdido”, “la hoja”, conservan el estatus de personajes, de motivos y conceptos. Son enunciados sui generis que se manifiestan en las dos determinaciones que Lucien Dällenbach propone para el campo de la autotextualidad:

“1º la capacidad reflexiva que condena al texto a funcionar en dos niveles: el del relato, donde él continúa significando como cualquier otro enunciado; el de la reflexión, donde él tiene interviene como elemento de una meta-significación que le permite a la historia narrada tomarse analógicamente como tema; 2º su carácter diegético o metadieético.”⁸³

Ejemplo: el enunciado “...*those meadows of heaven*” mencionado en las canciones de Nightwish “The Poet And The Pendulum” y también en “Meadows Of Heaven” denota, en primera instancia, unos “prados del cielo”; en segunda instancia pueden fungir como el “*long lost love*” de donde fue desterrado “el poeta” en “Beauty Of The Beast”; y en tercera instancia, son una imitación y transformación de los “... *those meadows of heaven*” en “For My Fallen Angel” (de la banda My Dying Bride, la cual es considerada por Holopainen como influencia musical). Se abarcan los niveles del campo de la autotextualidad: relato-denotación, reflexión-connotación y metadiégesis.

Podríamos decir, entonces, que todas estas canciones de Nightwish emplean una significación derivada, inicialmente, de la hipertextualidad y, posteriormente, de la autotextualidad: se lee un palimpsesto donde el metalenguaje es constituido por el tejido intersticial dado entre la interdiscursividad e intertextualidad.

La lectura entre canciones “(...) condensa o cita la materia de un relato, un enunciado que se refiere a otro enunciado (un código metalingüístico); en la medida en que es parte integrante de la ficción que ella resume, se vuelve en ésta el instrumento de un retorno y da lugar, por consiguiente, a una repetición interna”⁸⁴. Pareciera que los temas aquí fragmentados pertenecen a una misma canción, una misma diégesis. Sigamos ejemplificando.

⁸² Fragmentos de “Dark Passion Play”, track 1 del álbum homónimo. Nightwish. Spinefarm Records, 2007.

⁸³ *Ibidem*. p. 89

⁸⁴ *Idem*.

...Scent of the sea before the waking of the world
Brings me to thee
Into **the blue memory**...

A **siren** from the deep came to me
Sang my name my longing
Still I write my songs about that dream of mine
Worth everything I may ever be...

The Child will be born again
That **siren** carried him to me
First of them true loves
Relive the old sin of **Adam and Eve**
Of you and me
Forgive the adoring **beast**...⁸⁵

...Fragancia del mar ante el despertar del mundo
Me trae a ti
Dentro del **recuerdo azul**...

Una **sirena** desde lo profundo vino a mí
Cantó mi nombre, mi añoranza
Aún escribo mis canciones sobre ese sueño mío
Vale la pena todo lo que alguna vez pueda ser...

El Niño nacerá de nuevo
Esa **sirena** lo trajo a mí
El primero de esos amores verdaderos
Revive el viejo pecado de **Adán y Eva**
De ti y de mí
Perdona a la **bestia** adoradora...

En este caso, “Adán” y “Eva”, “El poeta” y “la sirena”, “la Bella” y “la Bestia”, “el Niño Muerto” y “el recuerdo azul” permanecen como los enunciados a la segunda potencia que le confieren a la obra, en palabras de Dällenbach, una “estructura fuerte”, arraigan su significación al hacerla dialogar consigo misma y otorgarle un “aparato de autointerpretación”.

Y la autotextualidad sigue: en “Slaying The Dreamer” muere “el soñador” por “la estaca”, el equivalente a “la hoja” del péndulo en “The Poet And The Pendulum”, a “la rosa negra” mencionada en “Beauty Of The Beast” y a la flor puesta sobre la “tumba de un infante” en “Devil & The Deep Dark Ocean”. Todos forman parte de “el funeral” en el tema “Bye Bye Beautiful”, el poeta necesita “morir para sentirse vivo” y así llegar a las “blancas tierras de Enfática”, retornar a la inocencia arrebatada.

Esto huele a hermenéutica. No estamos realizando una hermenéutica de autor, ni un psicoanálisis literario de Holopainen, sino que abarcamos el rango de significaciones posibles apreciables y replicables para el lector en base a unidades concretas y constantes en su diégesis. La clave para marcar la diferencia entre la identidad cultural del símbolo (propuesta al inicio del capítulo) y el significado (personal) de los campos semánticos, probablemente radica en lo que Alejandro Rossi, reinterpretando a Wittgenstein, define como “lenguaje privado”⁸⁶.

⁸⁵ Fragmentos de “Ghost Love Score”, track 9 del disco Once. Nightwish, Spinefarm Records, 2005.

⁸⁶ Rossi, Alejandro. *Lenguaje y significado*, p. 51.

La obra de Holopainen, por biográfica o subjetiva que sea, no emplea un lenguaje privado en tanto que sus paradigmas son adaptables e identificables con los arquetipos históricos, plurales, culturales, colectivos que hemos venido ensayando.

Por “lenguaje privado” no debe entenderse un lenguaje que es privado sólo porque lo comparte un número limitado de personas o, excepcionalmente, una persona; tampoco por el código que emplea. Lo “privado” para Rossi es aquel lenguaje *necesariamente* personal, que no puede ser compartido idénticamente por otra persona. “Las palabras de este lenguaje deben referirse a aquello que sólo el que habla puede conocer, a sus sensaciones inmediatas, privadas”.⁸⁷

La privacidad radica, por tanto, en los objetos (sustituibles) que dicho lenguaje refiere. Esos verdaderos objetos a los que el compositor hace alusión no son asunto de nuestra semiótica, sino la trascendencia de sus signos necesaria para una significación autotextual de determinada obra como un fenómeno cultural, semiótico, parabólico.

La comprobación referencial para concretar y explicar la intertextualidad del metal es de gran utilidad, pero es su diversidad cultural la que hace notar las posibilidades interpretativas que lo vuelven virtualmente inagotable, profundo.

Finalmente podemos señalar en retrospectiva que en este capítulo discursamos sobre la metamorfosis del signo a través de las constantes simbólicas en diversos textos, definimos la hipertextualidad e hipotextualidad en torno a ciertas canciones que se basaban en los mitos matriarcales, como Mother Gaia e Isis & Osiris; explicamos a la architextualidad con el *gothic metal* y sus paradigmas históricos; y finalmente detallamos a la autotextualidad con una parte de la obra lírica de Tuomas Holopainen.

Así, concluye preliminarmente que la lírica del *heavy metal* puede ser analizada debido a las trascendencias textuales que dotan de una identidad cultural a los símbolos que articula. Si sucede así con el signo lingüístico no parece haber razones para que no pase lo mismo con los íconos y el sonido, esto es lo que trataremos de determinar en los capítulos subsecuentes.

⁸⁷ *Ibidem.* p. 52.

3.- LOS ÍCONOS

3.1 SINESTESIA

Clac, clac, clac...tu trajinar se acompaña del tintineo de cadenas y botas militares, planchas de hierro que te hacen ver más alto y robusto, como si nada te pudiera detener, clac, clac... te acorazas en tu chamarra negra, un caparazón de estoperoles y parches gritones blanquinegros. Tu cabello forma parte de la armadura, cúspides azules y simétricas, ostentosas como un penacho azteca.

Llegas desde temprano a la calle Aldama, chocas puños y abrazas a la banda, cotorreas un rato. A las diez de la mañana ya empieza a circular la raza por la Guerrero, tienes que darle, le pones *play* a The Clash. Repartes el Machetearte a cambio de una moneda, para la tinta, para la banda, para la causa.

Incluso bajo el sol parece que estás en la sombra, ocultándote tras tus lentes, oscuros como tus labios que resaltan del maquillaje níveo. Vistes terciopelo guinda, chaleco de látex negro, guantes blancos, pantalón de vestir y zapatos, estás de gala para la fiesta. En la salida del metro Buenavista, cada sábado, ofreces tu artesanía a los invitados, rosas teñidas de negro y de colores, de a diez. Buscas atraer la atención, perseveras hasta que otro par de ojos te regresa el guiño y se vuelve hacia ti. El *soundtrack* de tu jornada es Lacrimosa, sigues así, hasta vender todo el ramo.

Siempre te has reído de sus semblantes perplejos y la forma en que bailotean al advertir tu presencia de piedra y de hueso, de palo y de aire, de voltaje y metal. A estas alturas ya no sabes si exististe por ellos o antes que ellos, durmiente en el mar, en las aves o los bosques. Pero eso sí, siempre los has dominado, su cuerpo es tu templo, sin embargo los envidias tanto, su vanidad, su piel.

Te sientas en las escaleras del local después de acomodar las gabardinas, vestidos y accesorios, colocas a los maniqués, parecen murciélagos colgantes en una gruta. Entallas falda de encaje púrpura, corsé negro, mallas en forma de telaraña, y botas. Tus hombros descubiertos parecen dos piedras donde se parte una cascada que combina con la sombra de tus ojos, de tu mirada diáfana. Pones algo de Bauhaus, sabes que el vendedor de gorras skate de al lado no aguanta a tus grupos, sonríes y subes el volumen. Esperas, así, mientras admiras una pasarela callejera que lleva 30 años.

Sin pedir permiso entras por sus oídos, infectas, les retiemblas las entrañas. Los dejas ofuscados, quedan en un letargo mudo sin saber cómo describirte. Nunca has comprendido su eterna terquedad por querer ver tu cara, hasta te dan nombre y apellido.

El 4 de octubre de 1980 la UNAM dijo que eras el Primer Tianguis de la Música, nacido en el Museo Universitario del Chopo. Después fuiste a dar a la colonia Santa María la Ribera, a la San Rafael, al estacionamiento de la Facultad de Arquitectura, etcétera. Esperas que no te corran otra vez; aunque siempre vayan tras de ti.

Tu jovial contoneo hace que las rastas y la barba larga se bamboleen al compás de rimas anestésicas, el incienso vuelve etéreo a tu puesto de artesanías, pareces un chamán con cabeza gigante por tu gorra jamaicana bien suave. Algún camarada se acerca a curiosear los muñecos vudú. Le dices que pregunte con confianza, sin compromiso, que también hay cambalache; ah qué hermano tan tímido. Mientras, le das un flyer de los próximos toquines... Los Cafres, Mejoralito, Antidoping, Nana Pancha, etcétera.

Cierras los ojos para alumbrar gratos recuerdos. Alguna vez fuiste de cavernícolas, rapsodas, druidas... eras el mensaje de los dioses, no sabes ni cuándo te embarraron con el empalagoso glamur, la mascada azul pastel, la licra entallada, las botas vaqueras, el espejo voyerista, el peinado *rockabilly*; sueltas un largo suspiro. Ahora resulta que te codeas con Elmo punk y máscaras de luchadores, hasta tienes sello discográfico y estación de radio. Sueltas un suspiro aún más largo.

“Rock Mexicano, especialista 70’s y 80’s”, el rótulo de tu puesto es más que claro, lo tuyo es el rock and roll, tus clientes saben a lo que van y punto. Frunces el ceño cuando te preguntan por algún impronunciable grupo de metal, ni que fueras de esos que invadieron todo con puestos de cosas negras y logos ilegibles. Que no te salgan con disparates, tú eres de la vieja escuela, tu loción es una mezcla de tabaco y cuero negro; nada más cómodo que tu chaleco Harley Davidson, un pantalón de mezclilla hecho girones, tus *shades*, arracada de oro y botas puntiagudas. Pero a fin de cuentas, todos son tus valedores, cheleas con el compa de las cosas hippies, cambias billetes con el carnal de los triques emo, compartes la sombra de un árbol con el metalero que vende DVD’s.

Eres una lista de “chopping”, te exportan, te venden a crédito, por trueque, en efectivo, a plazos. Ya te pueden ver y tocar, eres el parche bordado de Halloween, la fotografía en sepia

de Bob Marley, el tatuaje sexy de Kiss, el holograma de Rolling Stones, el repujado de The Doors, etcétera. Eres de cuché y periódico, Rock Mortis, Gótica, R&R, Sonika, Sonido, Mosca, Banda Rockera, Marvin, y un gran etcétera.

Sacudes la mata larga, relames el piercing labial, te desfajas la playera de Slayer, acomodas las cadenas en tus bermudas, cuelgas la mercancía. Todavía estás algo sordo por el concierto del día anterior, te preguntan cuánto cuesta un disco, no escuchas y, para terminarla de amolar, Mictlán anda tocando a un ladito. “¿Cómo cómo? ¡Ah!, ese de a 50 varos, es de cuando vinieron en el 2002, está poca madre”, pero si te llevas otro de Dream Theater te los dejo a 40”.

Pero entras en razón... entiendes que se trata de lo mismo. Ahora que lo piensas, ya no extrañas tanto las pinturas rupestres, los templos de mármol, ni a los escudos imperiales. Ahora le llaman Festival garage-rockabilly, Gira Slam 2010, Heavy Metal Circus, Festival Dark, ferias de revistas y fanzines, exposiciones fotográficas, recitales. etc. Pensaste que no merecías una fiesta de cumpleaños, eres más vieja de lo que creen, pero al ver esos copetes alborotados y sus brincoteos piensas que vale la pena, vaya que sí.

“Tres discos por 50”, “clarín, aquí te damos precio”, “dos playeras por 90”, “Papantla mi’jo, aquí lo tenemos”, “¿qué te damos carnal?”, “tres posters por 50 varos”, “puedes preguntar amigo”... Cuando les dicen que contigo pueden conseguir lo que sea no lo creen, hasta que ven las tangas con estampado de Guns & Roses, la ropa metalera para bebé, o el torso destripado de plástico en el puesto de muñecos gore. No importa cuántas veces hayan venido siempre tienes algo diferente, encuentran algo nuevo o, más bien, algo nuevo los encuentra a ellos.

A algunos les gusta llamarte Tianguis Cultural del Chopo A.C, ya ni sabes si “música popular” es un eufemismo de tantos, pero la verdad es que eres parte de un propósito mayor, el lenguaje de lo inefable. Quizá no puedan explicarte con palabras, pero cada vez lo pueden hacer mejor con texturas y colores, con efigies que te arrebataron lo invisible. Se ven como sueñas, sueñas como se ven... ya no sólo sueñas “poca madre”, te ves poca madre.

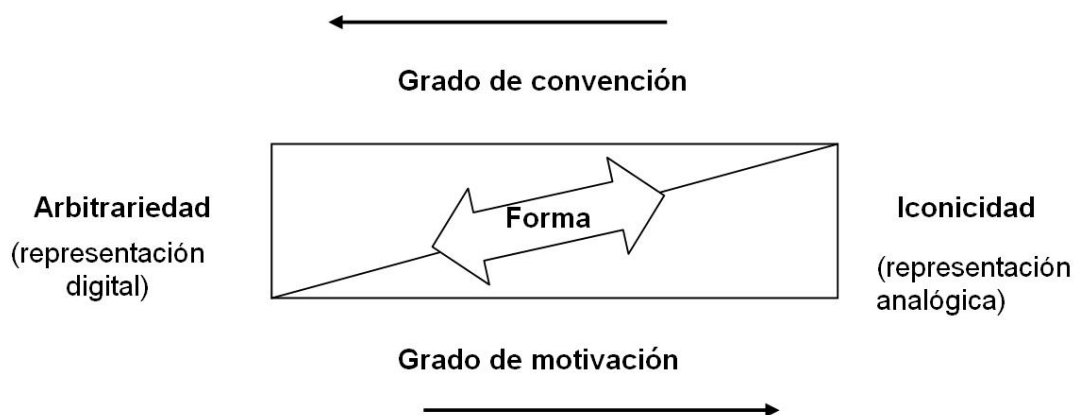
3.2 EL MODELO DE ANÁLISIS

Asumiendo que la intertextualidad¹ es una propiedad semiótica intrínseca no sólo de los textos literarios (e.g. la lírica de canciones) sino también de las representaciones visuales, aplicaremos el mismo modelo diseñado para el signo lingüístico a nuestro análisis icónico, a fin de prolongar la lectura del *heavy metal* a esta forma de habla mítica como parte de un *sentido* unificado.

Sin embargo, es necesario presentar un esquema más pues, en el caso del “signo visual”², la lectura no radica únicamente en la operatividad de sus sintagmas y paradigmas (en tanto unidades culturales de significación que dotan de sentido), sino también en su forma misma.

El signo lingüístico no requiere de una decodificación ulterior a la digital para acceder a la denotación (y por tanto a la connotación), pero en el caso del ícono la lectura se dinamiza por el factor *forma*.

Nos referimos por forma al estado gráfico del signo que depende de su nivel de convención y motivación, conservando determinada naturaleza digital y/o analógica.



3

¹ Recordemos que, para este ensayo, la intertextualidad es una categoría general que incluye a todos los tipos de trascendencias textuales: hipertextualidad, hipotextualidad, architextualidad, autotextualidad, metatextualidad y paratextualidad.

² Véase Carontini, Perayae, *Elementos de semiótica general. El proyecto semiótico*. 139 pp.

³ Este modelo, inspirado en el propuesto por Fiske, busca servir de apoyo visual para concretar implicaciones de la ya mencionada “forma” del ícono. Para profundizar en los conceptos básicos de arbitrariedad, iconicidad, motivación, convención y coacción véase Fiske, John. *Introducción al estudio de la comunicación*, p. 49.

Por ejemplo, la forma de un logotipo de heavy es más arbitraria o “artificial” que la de una fotografía de su banda pues el grado de convención social requerido para decodificarlo es mayor, se asemeja a un código digital, como el del signo lingüístico o los números. La fotografía, por el contrario, es dramáticamente más icónica en tanto que es análoga a su objeto y no se requiere de una convención social para poder leerla del todo.

Nuestro modelo ve al ícono como aquel signo que representa a un objeto por sus características propias; donde entre ambos existe una relación cualitativa, “(...) el ícono presenta una o varias cualidades del objeto denotado”⁴. Es por este alto grado de reconocimiento perceptivo que los íconos son análogos a la cosa representada (e.g. el retrato a lápiz de una vocalista).

Se trata de determinada imagen asignada o motivada por y para cierta significación. “La palabra mítica está constituida por una materia ya trabajada pensando en una comunicación apropiada”⁵, y por tanto también la imagen en tanto que es habla mítica dentro del *heavy metal*.

Concretamente podríamos decir que los íconos, con ciertos propósitos en el heavy, toman forma en logotipos *para* nombres, portadas *para* discos, ilustraciones *para booklets*, escenografía *para* conciertos, etcétera.

Recordemos que seguimos situados en el nivel del habla mítica como un metalenguaje y, por tanto, nuestro análisis ase al mito como todo aquello que justifique un discurso estratificado, que, al igual que Barthes, tomaremos no sólo como oral o escrito sino como toda representación sujeta a una lectura (e.g. fotografías, videos, pinturas, esculturas, etcétera).

“Desde nuestra óptica el mito es una concatenación narrativa de símbolos. Dicho más gráficamente: unos símbolos que <<se ponen en marcha>> y generan así una acción susceptible de ser relatada...la narración mítica –como los símbolos que la compusieron- es por naturaleza polisémica.”⁶

⁴ Fiske, John. *Introducción al estudio de la comunicación*, p. 41.

⁵ Barthes, Roland. *Mitologías*, p. 199.

⁶ Revilla, Federico. *Fundamentos antropológicos de la simbología*, págs. 243-245.

Cabe mencionar que la iconicidad, como propiedad cualitativa de un signo no se limita únicamente a los estímulos visuales, es intermedial⁷ ; es una posibilidad sonora (e.g. onomatopeya), odorífica (e.g. perfumes que simulan olores de la naturaleza), gustativa (e.g. saborizantes artificiales que remiten al alimento original), etcétera; sin embargo, en este capítulo sólo abarcaremos la ya mencionada dimensión visual del ícono.

Este apartado es incompleto en sí mismo, es sólo una etapa previa a la compleción de la sinestesia oído-vista. Analizaremos a la imagen antes que al sonido pues, considero, es la forma más prudente de ganar práctica y aproximarnos paulatinamente a la intertextualidad fuera de los textos (digitales) para luego entrar de lleno en el sonido. El discurso sonoro será, quizá, el área más fértil de nuestro análisis y, por tanto, la que requerirá de un referente semiótico de mayor profundidad.

“(...) cuando llegaron al vacío Ilúvatar les dijo: -¡Contemplad vuestra música! – Y les mostró una escena, dándoles vista donde antes había habido sólo oído. Y los Ainur vieron un nuevo mundo hecho visible para ellos y era un globo en el Vacío y en él se sostenía, aunque no pertenecía al vacío. Y mientras lo miraban y se admiraban este mundo empezó a desplegar su historia y les pareció que vivía y crecía. Y cuando los Ainur hubieran mirado un rato en silencio volvió a hablar Ilúvatar: – ¡Contemplad vuestra música! Este es vuestro canto (...).”⁸

3.3 EL LOGOTIPO

Podría señalarse que un logotipo es más semejante a un signo lingüístico que a un ícono, no obstante, son de resaltarse las cualidades analógicas presentes en los logos de *heavy metal*. Se tratan de un texto con una posibilidad⁹ intertextual doble, lingüística e icónica, pues “(...) el tipo es imagen y texto a la vez. A Martin Solomon¹⁰ le gustaba llamarlo: TIPO-ICONOGRAFÍA, una única palabra en la que se unen la letra, la imagen y la escritura.”¹¹

⁷ Véase Espinosa Pablo. *Semiótica de los Mass-media: discurso de la comunicación global*. Cartaphilus Revista de Investigación y Crítica Estética No 4, p. 4.

⁸ Tolkien, John Ronald. *El Silmarillion*, p. 14.

⁹ *Disciplinas propuestas como la tipoiconografía, tiporetórica e iconolingüística ya han estudiado dicha posibilidad, sin embargo, el nuestro tratará de permanecer como un análisis principalmente semiótico.

¹⁰ Solomon, M. *El Arte de la Tipografía*, Tellus, Madrid 1988.

¹¹ Gamonal Arroyo, Roberto. Tipo/retórica: una aproximación a la retórica tipográfica. Icono 14. p. 3.

La tipografía como técnica mecánica de representación gráfica del lenguaje, desde su inicial aplicación buscó fundamentalmente ser fiel reproducción de la oralidad, lo cual mantuvo latentes sus cualidades discursivas en tanto signo visual. No descubrió sus posibilidades expresivas más allá de lo verbal hasta que las vanguardias artísticas focalizaron en ella su atención, ahondaron en la materialidad del signo como algo artístico que, con la industrialización y capitalización, obtuvo usos publicitarios y que el heavy explota de maneras muy diversas.

“Desde la revolución industrial ya no fue suficiente que la tipografía funcionara sólo como signo fonético (...) la era requería que estas estructuras se transformaran en formas visuales, y la letra dejó de servir sólo para leer”.¹²

Es por esto que la unidad mínima de significación en un logotipo de heavy es ambigua, cada carácter adquiere cualidades de ícono y viceversa, por lo que tomaremos, aparte de la palabra (signo lingüístico), como referentes elementales al grupo tipográfico, su uso social y su sintaxis del lenguaje visual.

En otras palabras, la tipografía genera imágenes que incorporan más sentidos al lenguaje verbal, de modo que no hay que dar por equivalente la unidad mínima de significación empleada en el capítulo anterior (la palabra) con las unidades mínimas de significación no lingüística, aunque ambas se fusionen en este tipo de ícono.



Al igual que su lírica, los logotipos de Led Zeppelin y Steppenwolf adquirieron el grado de intertextos a medida que marcaron significativamente la composición visual de los logos de *heavy metal*, a tal grado que, probablemente, su forma trascendió más tarde en una architextualidad general de tipografías. Hicieron del logo un género de expresión formal.

¹² Rubén Fontana. “De signos y siglos. Breve historia conocida con final incierto”. En: Ensayos sobre diseño, tipografía y lenguaje. Nobuko, Buenos Aires, p. 124.

“... a partir de la interacción de ambas funciones (la lingüística y la simbólica) y de la combinación de las propiedades semánticas del contenido verbal y de la expresión formal, se genera la producción e interpretación de los signos tipográficos. (...)”¹³

Es esa expresión formal donde se articula la significación que buscaremos ensayar a lo largo de este subtema por lo que será de capital importancia incorporar los sentidos explicados en el capítulo anterior a los casos que analizaremos a continuación.



El logo de Epica y Therion, por ejemplo, contrastan rasgos suaves y fuertes por el uso de remates y filetes en sus caracteres, pertenecen al grupo tipográfico romano. Facilitan la lectura y generan apariencia de textura. Su estilo se inspira en las letras grabadas en los edificios romanos, siendo más notable esta influencia en las mayúsculas. Visualmente inspiran amplitud, nitidez, profundidad y peso.

Este grupo, convencionalmente, se ha empleado en la impresión de libros y textos amplios. Pareciera que están grabados en piedra, connotan el “carved in stone” del capítulo uno, son “antiguos” e “indelebles” como la arquitectura ya mencionada.



En este mismo grupo, Paradise Lost y Moonspell ejemplifican el balance horizontal de la composición, cuentan con un alto contraste con su fondo, como si fueran la única forma que yace en el vacío. La contraforma o espacio negativo de las dos “O” en “Moonspell” delimita la forma de dos medias lunas, lo cual aporta un elemento más analógico al aparente diseño arbitrario, caso similar al de los símbolos circulares del logo de Led Zeppelin.

No es coincidencia que estos logos de conjuntos de *gothic* y *symphonic metal* sean relativamente simples o parcos pues pueden evocar la desolación, tragedia y misterio presentes en algunos paradigmas de la lírica. Estos íconos no buscan representar

¹³ Francisco Calles. “Metáforas tipográficas y otras figuras”. En: Ensayos sobre diseño, tipografía y lenguaje, p. 88.

icónicamente a una banda y a sus integrantes sino a la obra de estos pues la palabra “Therion”, “Epica”, etcétera, es ya un paradigma, una categoría de la lírica de sus canciones sin las cuales el nombre de la banda no sería dotado de sentido.

Son paratextuales en tanto evocan una relación de dos textos al igual que, como lo plantea Genette, los títulos, subtítulos, intertítulos, prefacios, introducciones, etcétera, “(...) procuran al texto un entorno (variable) y a veces un comentario, oficial u oficioso, del que el lector más purista y el menos inclinado a la erudición externa no siempre puede disponer tan fácilmente como quisiera y pretende”.¹⁴

Esto quiere decir que el logo ya indica una relación que puede deducirse de manera más o menos intuitiva, sepamos de la existencia del hipotexto del logotipo o no. Epica es paratextual al disco homónimo de Kamelot, Therion lo es en relación al disco To Mega Therion (Celtic Frost); de igual forma Paradieslost evoca al poema El Paraíso Perdido de John Milton, independientemente de la noción de tributo o monumentalidad.

El ícono evoca una correspondencia de la imagen con la posible sonoridad de la banda. Una persona que nunca haya escuchado un tema de Epica podría, en cierta medida, traducir el ícono a un tipo de música sin siquiera saber el género de la banda. No obstante, lo anterior es relativo pues el logo de Epica no se ve como “Richard Wagner con una guitarra eléctrica y una orquesta de Disney” por ser de una banda de *symphonic metal*.

El mensaje es claro, la letra, la lírica, importa tanto como la forma, a diferencia de un logo de *pornogore metal* o *grindcore metal*, por ejemplo, donde las letras son virtualmente ilegibles pero se “compensa” por la forma tan llamativa.

El excesivo ensalzamiento conlleva a que la argumentación (contenido) deje de ser la piedra angular sobre la que se construya el discurso y la retórica quede reducida a un mero catálogo de figuras. “Esto ha supuesto para la Retórica un gran lastre que impidió su desarrollo y generó una connotación peyorativa en torno a ella de lenguaje ampuloso y rebuscado.”¹⁵ Fenómeno que es totalmente traducible a términos tipográficos.

¹⁴ Navarro, Desiderio. Intertextualité, p. 55.

¹⁵ Gamonal Arroyo, Roberto. Óp. Cit. p. 2.



16

“Las campañas de publicidad, las portadas de discos y las imágenes corporativas adoptan, cada vez con mayor frecuencia, el estilo imperfecto de la tipografía creada a mano. Garabatos, letras mal trazadas, emborronadas o sucias; letras rayadas, raspadas, cortadas e incisas; letras inglesas, adornadas, sinuosas y floridas; letras punteadas, letras que se han cosido, suturado y bordado; letras simuladas que se han redibujado o se han copiado; letras sombreadas con dimensión, voluminosas y monumentales (...) En la era de la tipografía digital despersonalizada, recupera los valores de lo artesano”.¹⁷



18

Pese a estas desproporciones, trazos exagerados e ínfimos, podríamos decir que la decodificación digital es relativamente fácil, como demostrarían las leyes gestálticas del cierre, proximidad, semejanza y continuidad. Sin embargo, son los logos de bandas como Organ Grinder y Rancid Flesh que dotan a la forma motivada e icónica de un sentido sensible, visceral, no intelectual o aprehensible como el grupo romano; es el retorno a lo subterráneo, a la caverna, los adentros del hombre mismo.

En las formas más antiguas del desarrollo de la escritura, las letras eran imágenes de cosas (jeroglíficos egipcios por ejemplo). Aunque esto se ha perdido, debido a la abstracción de los signos de los alfabetos, la letra sigue siendo una imagen. Una imagen no vale más que mil palabras porque una palabra impresa ya es, en sí misma, una imagen.

¹⁶ De izquierda a derecha: Organ Grinder (Inglaterra), Magicus Pacha Moon (Ecuador) y Orcus Odis (México).

¹⁷ Heller, Steven y otros. *Escrito a mano. Diseño de letras manuscritas en la era digital*, p. 8.

¹⁸ De izquierda a derecha: Death (Estados Unidos) y Rancid Flesh (Brasil).

Cuando leemos un texto en un idioma que dominamos no nos fijamos en las formas de las letras, pero cuando ese texto está escrito en un idioma o lengua desconocido contemplamos las letras como forma-imagen, como los logos de *grindcore* y *black metal*, “no se dejan leer”, en contraste con la manuscrita por ejemplo.



Los logos de Leave´s Eyes y Dark Lunacy emulan la letra manuscrita y cursiva (ésta no está unida) respectivamente. Los ámbitos más frecuente de este grupo manuscrito son invitaciones personales, membretes de cartas y dedicatorias. Conservan la notoriedad en los trazos ascendentes y descendentes con una línea de base completamente recta, líneas finas y remates redondeados. Inspiran unidad, continuidad y libertad. En este caso, pareciera que las letras fueron escritas fluidamente sobre papel, en un solo trazo, como en un pergamino elaborado o la página en negativo de un libro viejo.



De igual forma los logos de El Cuervo de Poe y Theatre of Tragedy guardan una relación cualitativa con su alfabeto y etimología, se ven de cierta forma por el modo en que fueron “escritos”. En este sentido el grupo cursivo es icónico respecto a su caligrafía históricamente transformada.

Pese a su condición digital El Cuervo de Poe fusiona formas análogas como el ave (caso similar al de la cabeza del lobo en Steppenwolf), incorpora más elementos a su paratextualidad, dinamiza el habla mítica del ícono incluyendo paradigmas de las novelas góticas: enredaderas, rosales y, precisamente, el cuervo, los cuales no son figuras reiterativas

pues no reiteran lo que ya está escrito sino que pasan a formar parte de la letra, sugieren lucidez en la arbitrariedad.



Más arbitraria aún, es la forma del grupo tipográfico denominado “de textos” utilizada por Castillos de Cristal, Dio, Behemoth, Entombed, etcétera. Estas letras se inspiran en la caligrafía de los monjes alemanes desarrollada antes de la invención de la imprenta. El grupo se ha utilizado en textos medievales, documentos, diplomas y como tipografía oficial del ejército Nazi. Sin embargo, en estos ejemplos los efectos de luz, volumen, prolongaciones, remates curvados y texturas les confieren el grado de “letras novedosas” o “caracteres de fantasía”, los extremos se tocan.

La architextualidad yace en el “logotipo” premeditado para ser tal, pero también en el hecho de provenir de determinado grupo tipográfico, como un género que se da por sentado. Y es, exactamente, en la intrusión y transgresión sobre ese género que se da la transformación¹⁹ que nos lleva a la hipertextualidad entre tipografía e imagen. No sólo se lucen por cómo se escribieron, también se leen por cómo se transformaron.

Todo carácter impreso o grabado posee la condición de signo índice pues es la evidencia de la péndola, del cincel, del tipo, etcétera. Es consecuencia directa de una intencionalidad, indica, pero también engaña al camuflarse con elementos diversos.

El logotipo en el heavy vuelve extraño lo habitual, presentándolo bajo una nueva luz, situándolo en un contexto que se apropia de materiales que tradicionalmente no le pertenecen: la poesía visual, nuevos medios técnicos de reproducción, sistemas de impresión, pintura, fotografía, escultura, etcétera.

¹⁹ Véase Op. Cit. Navarro, Desiderio, p. 59.



Por ejemplo, Metallica, Sonata Arctica, Númeror y Split Heaven emplean cajas de texto poligonales, mezclan y superponen distintos grupos, familias y estilos tipográficos en una misma palabra. Atenúan o refuerzan el sentido del signo lingüístico al producir sensaciones (experiencias estéticas) al lector en tanto su estructura formal lo permite.

Así, si “Split Heaven” lo representáramos en un logo de letras manuscritas el sentido tomaría un recorrido distinto en la significación tipográfica por la gran preponderancia de la forma discreta, se suavizaría; mientras que en su actual forma, grita. Pero en cualquier caso no dejaría de significar “Cielo Partido” o “Cielo Rajado”. El contenido prevalece ante la forma.



Incluso con el grupo tipográfico más simple existen casos de transformaciones notorias. Black Sabbath, Pantera y Mastermind usan en sus logos el grupo gótico o paloseco, mismo que carece de remates, es monótono y con muy poco o nulo contraste entre sus rasgos. Este grupo resume el pragmatismo de la revolución industrial, se inspira en los antiguos caracteres griegos que tenían trazos de una amplitud uniforme para ahorrar espacio.

En el caso de Black Sabbath hay un desajuste de la línea de apoyo de las letras similar al de los posters de películas de horror, son letras “fantasmagóricas”; mientras que en Pantera y Mastermind las imperfecciones indican golpes o raspaduras, la antigüedad por usanza.

El slogan “Assembled to kill” presupone una sub jerarquización por el tamaño, se entiende que no es parte del nombre de la banda sino el metatexto²⁰ a manera de comentario silencioso, como si se tratase de un slogan de un filme o un producto.

La metatextualidad es una trascendencia textual muy simple, refiere a una “evocación alusiva y silenciosa” de un texto sobre otro, un comentario que no explicita o menciona paratextualmente al otro texto. Es decir, “Ensamblada para matar” no necesita repetir “Mente Maestra” para que liguemos ambos enunciados. El sentido de las palabras y su forma permanecen en una correspondencia, un balance. ¿Pero qué pasa cuando el logotipo de la banda carece de un signo lingüístico? ¿Sigue siendo logotipo?

Caso especial es el de los llamados “emblemas” o “símbolos”, quienes no sólo representan o sustituyen el nombre de la banda, sino que optan por la forma como su discurso principal fundado en una autotextualidad que sólo se puede comprender gracias al previo conocimiento del logo que sí cuenta con el signo lingüístico.

Por ejemplo, el emblema de Dream Theater, no guarda relación directa con el nombre de la banda, las letras superpuestas del alfabeto griego Fi(Φ), Mu(M), y Alfa (A) sólo adquieren un significado biográfico a priori que con la usanza es ligado a “Dream Theater”. Sin embargo, ese significado, subjetivo, sujeto a interpretación, no es nuestro protagonista semiótico, más sí el proceso intertextual que nos lleva a considerarlo ícono.



21

Por su forma, son icónicos a medida que son semejantes a las tipografías que buscan representar, no a la banda en sí. Por su contenido, son hipertextos pues requieren, necesariamente, de una convención lingüística y paradigmática (hipotextos) para existir como tales, emblemas, *logo*-tipos de *algo*.

²⁰ Véase Óp. Cit. Navarro, Desiderio, p. 56.

²¹ De izquierda a derecha: Emblema de Dream Theater, Arch Enemy, His Infernal Majesty y Within Temptation.

Por otro lado, poseen cierto grado de autotextualidad pues las claves presentes en su forma (motivación), pese a ser interpretables bajo cualquier prisma semiótico o tipográfico, necesitan de una auto-referencialidad: aparecen en cierto álbum, indican determinada época de la banda, se diferencian o asemejan a otros emblemas por detalles específicos, etcétera. Son el equivalente a un “sello” distintivo que no da explicaciones, como un riff o solo de guitarra absolutamente característicos de la banda donde, sin necesidad de emplear palabras, sabemos de quién es.



No obstante, recordemos que, en el heavy, las excepciones son una regla. En el caso de Amon Amaranth, Thorgeir y Heotot, por ejemplo, los emblemas (el martillo, el cuervo y el árbol de raíces expuestas) preservan un sentido cultural, abierto, por la tradición que representan, no pueden ser totalmente autotextuales para sí.

Si elimináramos el signo lingüístico de sus logotipos algunos emblemas serían indistinguibles de otros similares, pues todos conservan una estructura formal que no depende de la banda, sino de las “invariables”²² de una misma estructura que, como diría Michael Riffaterre, sólo son actualizadas. Dicha estructura son las mitologías celta y vikinga que funcionan como hipotextos para estos emblemas.

Un ejemplo de esa actualización que preserva el sentido original del emblema es cuando éste es llevado a un género que no es el del logotipo, como la artesanía, la representación fuera del marco textual banda-música.

²² Óp. Cit. Navarro, Desiderio, p. 150.



23

“Mjolner, en noruego, significa demoledor. Es un símbolo “odinista”, pagano, era como la cruz para los vikingos, lo más representativo de su cultura. Así como los cristianos tienen la cruz, y los celtas el símbolo de la energía vibratoria los vikingos tenían al martillo (Mjolner)”. También empleo mucho al cuervo, es una deidad celta, representa a Morrigan, una diosa que cuando es rechazada sexualmente se venga, adquiere forma de cuervo para posarse en el hombro de su víctima, indicando su muerte.

Lo que plasmo en la ropa es algo cosmopolita, no me he encasillado en un solo género, siempre he considerado que la cultura es universal, no tiene nada que ver el color de piel o el dialecto, es para todos. El hecho de que un gótico o un blackmetalero pueda usar una de mis playeras no significa que sean fans del *viking metal*, pese a que hay quienes sí toman esos preceptos como si fuera una tendencia”²⁴

Así, finalmente podemos afirmar que el emblema²⁵ y el logotipo en el *heavy metal* implican una economía semiótica que condensa o comprime en una sola forma análogo-digital al signo lingüístico (nombre de la banda) que sustituye o representa a la obra de esta última y, por tanto, a sus paradigmas culturales.

Podría decirse que son una de las formas más “pesadas” de significación icónica en el *heavy metal*. El siguiente peso pesado del metalenguaje es la alegoría, la portada metalera.

²³ De izquierda a derecha: “Mjolner”, “Morrigan” y el “Árbol de la regeneración”. Emblemas en serigrafía sobre playeras.

²⁴ Fragmento de una entrevista realizada a Gabriel Alessi Ortega, artesano del Tianguis Cultural del Chopo, el 3 de abril del 2010. El texto completo puede consultarse en <http://lasletrasdemetal.blogspot.com/search/label/Gabriel%20Alessi>

²⁵ Véase Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*, p. 12.

3.3. LA PORTADA

“La forma en el mito no es un símbolo (...); se ofrece como una imagen rica, vívida, espontánea, inocente, indiscutible”²⁶. Es el concepto, autoral, quien predefine a la forma pues es histórico e intencional, compone una cadena de propósitos y resultados. “(...) el concepto nunca es abstracto, está lleno de una situación. A través del concepto se implanta en el mito una historia nueva.”²⁷

Es tal concepto que vuelve a la portada una *forma* preminentemente autotextual dentro de la significación icónica en la música heavy pues, al igual que el emblema, es predominantemente auto-referencial y cuenta con una narrativa interna que dota de nuevos sentidos al mito o arquetipo universal. Iniciemos con este par de ejemplos que son un eslabón entre lo digital del logotipo y lo análogo de la fotografía.



28



29

Estas portadas son lo que Durand llamaría signos complejos, la alegoría con sus emblemas. “La alegoría es la traducción concreta de una idea difícil de captar o expresar en forma simple. Los signos alegóricos contienen siempre un elemento concreto o ejemplar del significado”³⁰. Así, la portada o *front cover* del disco insinúa una invitación al lector para poder ser parte de ese juego simbólico que sólo se complementa conociendo la letra y sonido de las canciones.

²⁶ Barthes, Roland. *Mitologías. Primera edición*, p. 210.

²⁷ Idem.

²⁸ Portada del álbum “Rising” (Rainbow). Polydor, 1976. Ken Kelly.

²⁹ Portada del álbum “The Light The Dark And The Endless Knot” (Waylander) Blackend Records/PHD

³⁰ Durand Gilbert. *Óp. Cit.* p. 12.

Es decir, una portada es alegoría a medida en que parte de una idea compleja (abstracta) para llegar a una representación concreta (formal) valiéndose de una cantidad de íconos que la conforman (logotipos, emblemas, figuras, fotografía, pinturas, etcétera). Se componen las canciones (hipotexto), luego el arte del álbum (hipertexto). Tal portada para tal álbum, tal ilustrador/diseñador para tal concepto³¹.

“El hipertexto es considerado como una obra “propriadamente literaria” (...) por la sencilla razón, entre otras, de que, generalmente derivado de una obra de ficción (narrativa o dramática), sigue siendo obra de ficción, y como tal cae, por así decir, automáticamente, a los ojos del público, en el campo de la literatura (...)”

Similarmente, las portadas, con excepciones, preservan la misma naturaleza del concepto discográfico, de la obra, y, por tanto, pueden ser leídas en relación a los sentidos de esta última. A diferencia de un slogan o metatexto (incidental), la portada no se limita a comentar o indicar el contenido del disco, sino que depende de éste para justificarse en concepto y forma, requiere una convención. Son parte de una misma diégesis, literatura.

Según Barthes, todos los materiales del mito presuponen una “conciencia significativa” que puede razonar sobre ellos mismos independientemente de su objeto. De igual forma, la portada conserva siempre una condición autocrítica por ser un mensaje con claves que lo vuelven consciente del posible efecto divergente entre su forma y concepto.

Esto significa que los elementos ejemplares del significado que busca representar la portada sólo son tales para sí misma, por lo que requieren de la imaginación simbólica del lector para tener un sentido cultural.

“Llegamos a la imaginación simbólica propriadamente dicha cuando el significado es imposible de representar y el signo sólo puede referirse a un sentido, y no a una cosa sensible”.³²

Es precisamente ese sentido el que nos interesa, el que se enmarca en la significación respecto a los paradigmas del disco. En “Rising”, la mano de un hombre, animus, ase a la naturaleza, ánima, sostiene su belleza y la distorsiona con su fuerza. Emerge sorprendentemente de entre las olas mientras la figura de una persona con capa admira desde las montañas

³¹ Por ejemplo, Ken Kelly también ha sido específicamente solicitado para ilustrar portadas de Manowar y Kiss.

³² Óp. Cit. Durand Gilbert, p. 12.

escabrosas. Lo cual adquiriría algún grado intertextual en base a la lectura paralela de los temas, pertenecientes al mismo disco como Stargazer y Tarot Woman por ejemplo.

De igual forma, la portada del disco *The Light The Dark And The Endless Knot* se enriquecerá de la letra de la canción *Morrigan's Domain* (canción del disco), independientemente de la posible lectura dialéctica de ánima-eros (izquierda) y animus-thanatos (derecha) que se unen por el “Nudo sin fin”. El álbum, como una misma obra, articula una lectura restrictiva, el sentido lírica-imagen.

“...el texto literario le debe su carácter fundamental de monumento verbal al hecho de que exige una lectura dócil y completa, proceso restrictivo gracias al cual el texto, controlando su propia descodificación, bloquea las fantasías del lector”³³.

Así, son las canciones, en tanto textos literarios, quienes delimitan la “intertextualidad restringida” (autotextualidad) de la portada. Son, en palabras de Lucien Dällenbach, el eje de la “originalidad propia”. Pareciera que no podemos analizar a las portadas sin tener en cuenta la lírica de las canciones como parte de un mismo sentido.

Los límites del código intertextual del heavy metal son, precisamente, los del texto mismo, el cual, a su vez tiene como “fronteras” a las asociaciones intertextuales regidas por estructuras donde se requiere que los textos, que involucra el intertexto, “(...) actualicen una invariante y que esa actualización se imponga al lector gracias a las constantes formales y semánticas que se manifiestan a pesar de las variaciones estilísticas, las diferencias de género, etc., entre los textos”³⁴.

Como hemos visto desde el capítulo anterior, sí existen constantes formales y semánticas a la par de ciertos cambios de estilo y género, la estructura simbólica permanece esencial. De igual forma, las portadas actualizan este común denominador para dar paso a dichas asociaciones intertextuales que se imponen al lector, son trascendencias literarias ciertamente notables.

Pasemos a la excepción ¿Qué implica cuando el hipotexto de la portada no es, directamente, la lírica compuesta por la banda? Angra, por ejemplo, con la portada del álbum

³³ Óp. Cit. Navarro, Desiderio, p. 149.

³⁴ *Ibidem*. p. 150.

Aurora Consurgens articula la intertextualidad de los denominados *concept albums* o discos conceptuales. Transforma un ícono previo para encausarla al concepto y sentidos de su lírica. En pocas palabras, el ícono no es el hipertexto directo de las canciones, sino de una obra ajena.

Al igual que Jung³⁵ esta banda de *power-progressive metal* brasileña evoca los paradigmas alquímicos³⁶ de Santo Tomás de Aquino para tratar temas emocionales y mentales, por ejemplo, en el tema “Ego Painted Gray” como veremos un poco más adelante.



37



38

La portada tiene como hipotexto, necesariamente, a una lustración medieval, previa. La cual es imitada sin que se transgreda su sentido cultural y arquetípico. Se actualizan las invariantes simbólicas de Aurora Consurgens icónica y líricamente.

“La consciencia dionisiaca, y el consiguiente retorno a la bisexualidad primaria, supondría, según Hillman, la recuperación de los aspectos femeninos de la unión primordial. Nuestra consciencia comenzaría a des-pensar su ligazón con las cualidades únicamente masculinas que representan la línea que desde Apolo, pasando por Aristóteles y Galeno, llega hasta Freud. Como resultado, las cualidades fisiológicas que han sido declaradas inferiores y específicas de

³⁵ Cfr. Jung, Carl. *Psicología y Alquimia*. Traducción de Ángel Sabrido. Plaza & Janes Editores. Primera edición. Madrid 1989. 280 pp.

³⁶ Véase Nante, Bernardo. *La imaginación en la alquimia occidental: una lectura junguiana el Aurora Consurgens, Epiméleia*. *Revista de Estudios sobre la Tradición*, p. 1.

³⁷ Portada del álbum “Aurora Consurgens” (Angra). SPV Records, 2006. Isabel de Amorim.

³⁸ Una de las 38 miniaturas que ilustran el tratado de alquimia atribuido a Santo Tomás de Aquino, “Aurora Consurgens”, del siglo XV.

la feminidad devendrían ahora cualidades psicológicas apropiadas tanto para el hombre como para la mujer.³⁹

Dicha unión primordial nos obliga a repensar el modelo del capítulo 2, pues el ánima y el animus son, en primera instancia, paradigmas pertenecientes a una misma especie, el humano bisexual en formación. Aurora Consurgens ejercita, más que otros casos, la significación que hemos venido ensayando, es, al igual que Rising, una alegoría.

Nos encontramos ante un signo donde convergen la totalidad de los paradigmas arquetípicos: el ánima y animus son fusionados por el águila (logos), la sabiduría al igual que el alquimista, juega con la composición elemental de la naturaleza (physis), la fusiona y libera sosteniéndola para que no caiga en las serpientes (thanatos). Siendo el murciélago, sostenido por el ánima, y la liebre, sostenida por el animus, una conmutación simbólica, como se vio en el capítulo anterior, de lo telúrico con lo fértil.

Desde el punto de vista psíquico, Jung interpreta al alquimista como el *yo* que busca el misterio de lo inconsciente proyectado en la materia y, en estos términos, “(...) es un alquimista quien tiende hacia una realización individual, directa, de una experiencia de lo inconsciente”⁴⁰. Es ésta la realización del ego, a través del conocimiento, que comentamos en el capítulo anterior.

En este punto ya es posible responder si el metal asimila las aportaciones auxiliares de los instintos y el subconsciente a través de símbolos numéricos. Sí, vaya que lo hace, como prueba la alegoría que detona cierto sentido de las canciones del álbum.

*So, you dove into the dark beyond yourself?
Lost your way to find the surface once again
Insomnia will kill all your solemn nights Oh!
Haunting your despair!!!*

*Así que ¿te sumergiste en la oscuridad más allá de ti?
Perdiste tu camino para llegar a la superficie otra
vez
El insomnio matará todas tus noches solemnes. ¡Oh!
Maldiciendo tu desesperación!*

*Sorrow made your life a living hell
Lights are fading
Caught inside the black-holed inner-self
Ego painted grey⁴¹*

*La pena hizo a tu vida un infierno viviente
Las luces se desvanecen
Atrapado dentro de un yo interno hecho un agujero
negro.
Ego pintado gris.*

³⁹ González de Pablo, Angel. *De la historia como sueño del alma: la historia de la psiquiatría y la psicología arquetípica*. Frenia. Vol. 2, Fascículo 1. p. 25. Esta reflexión en el artículo es acompañada, precisamente, de la imagen de la miniatura de Aurora Consurgens para ejemplificar esta noción arquetípica.

⁴⁰ Óp. Cit. Nante, Bernardo, p. 2.

⁴¹ Fragmento de “Ego Painted Grey”, track 3 del álbum Aurora Consurgens (Angra). SPV Records, 2006

“El nacimiento de la aurora es una imagen universal para referirse al surgimiento sutil, vacilante y matizado de la luz oculta en la densa oscuridad de la noche. No se trata de una mera imagen literaria sino de un símbolo, es decir, de la epifanía de un misterio”⁴².

Si Aurora Consurgens pone a prueba la flexibilidad de nuestros modelos semióticos, la efigie femenina la rectifica. Recordemos que es potencialmente el signo más transnificante en la música heavy, y por eso se vuelve necesario preguntarnos si la alegoría en las portadas es capaz de corresponder a los diversos sentidos de la mujer revisados en el capítulo anterior.



43



44



45

La lectura de estos íconos recorre la autoridad, sabiduría y espiritualidad, constatando un sentido totalmente concordante al arquetipo de la madre. “Lo expresan aquellas representaciones alegóricas que identifican a la mujer con atributos como La Justicia o La Filosofía, por ejemplo en los frescos de Rafael”.⁴⁶

Son alegorías de lo bondadoso, protector, sustentador, lo que da crecimiento fertilidad y alimento (lo maternal); son el cuerpo de la transformación mágica, del renacer. En contraposición con los siguientes tres casos.

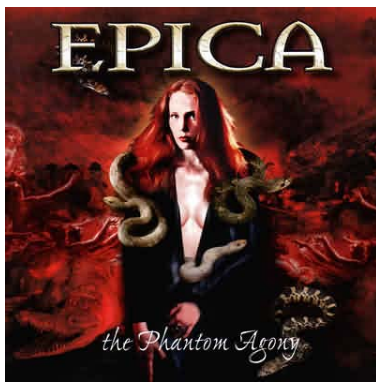
⁴² Nante, Bernardo. Óp. Cit. p. 1.

⁴³ Portada de “Vinland Saga” (Leave’s Eyes), Napalm Records, 2005.

⁴⁴ Portada de “The Heart Of Everything” (Within Temptation), Roadrunner Records, 2007.

⁴⁵ Portada de “Design Your Universe” (Epica), Nuclear Blast Records, 2009.

⁴⁶ González de Pablo, Angel. *De la historia como sueño del alma: la historia de la psiquiatría y la psicología arquetípica*. Frenia, Vol. 2, Fascículo 1, p. 11.



47



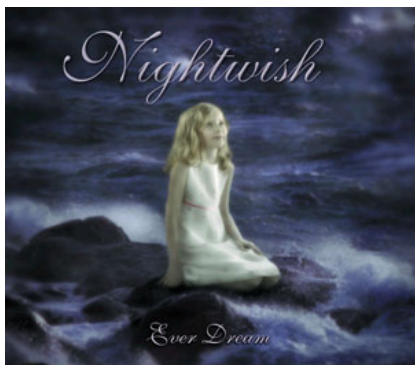
48



49

“(...) el cuerpo ocupa un espacio ineludible a la hora de definir a las mujeres, (...), la forma en la que se viste, se peina, se comporta sexualmente o se expresa, son signos de su adecuación a uno de los modelos de mujer socializados, en cuyo marco debe caber también la propia identidad, la conciencia del yo, acomodado a esos límites.”⁵⁰

Lo secreto, escondido, tenebroso, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo angustioso e inevitable. Eva, la hechicera, Ersebeth Bathory, la femme fatale, se acomoda literariamente a esos límites en tanto figura observable e identificable por determinados emblemas, de los cuales el o la ilustradora está consciente.



51



52



53

Por su parte, la joven se contrapone a la anciana, el hada con la bruja, la santa con la seductora, la juventud se convierte en un elemento clave de la imagen.

⁴⁷ Portada de “The Phantom Agony” (Epica), Transmission Records, 2003.

⁴⁸ Portada de “Black Sabbath” (Black Sabbath), Warner / Vertigo, 1970.

⁴⁹ Portada de “The Cruelty And The Beast” (Cradle Of Filth), Music for Nations, 1998.

⁵⁰ Pedregal Rodríguez, María Amparo. *Las mártires cristianas: género, violencia y dominación del cuerpo femenino*. Studia historica. Historia antigua, p, 280.

⁵¹ Portada del single “Everdream” (Nightwish), Spinefarm Records, 2002.

⁵² Portada de “Invisible Circles” (After Forever), Transmission Records, 2004.

⁵³ Portada de “A Virgin And A Whore” (Eternal Tears Of Sorrow), Spinefarm Records, 2001.

“(…) las “Lolitas” participan de los rasgos esenciales de los dos prototipos femeninos genéricos: la inocencia de la mujer blanca, su inconsciencia e inmadurez perenne, y los atributos de la mujer fatal, más o menos desarrollados. (...) La inocencia, manejada hábilmente, se convierte en un arma de doble filo. ⁵⁴

La portada de *Ever Dream* resume el sueño eterno y constante de su lírica, un sueño del nunca jamás, la inocencia de la infancia, de la imaginación donde todo sana. Alegoría que ahora podría ser leída en base a la autotextualidad que se ejemplificó al final del capítulo anterior.

De igual forma, *Invisible Circles* le da una cara a “Childhood In Minor” (tema del álbum) a través de una niña. Pese a no tener letra, ese track realiza una suerte de metáfora auditiva con risas de infantes, cajas de música y demás sonidos lúdicos que sin necesidad de contar con canto y letra (como se verá en el capítulo siguiente a modo de ejemplo) pueden ser el hipotexto de esta portada.

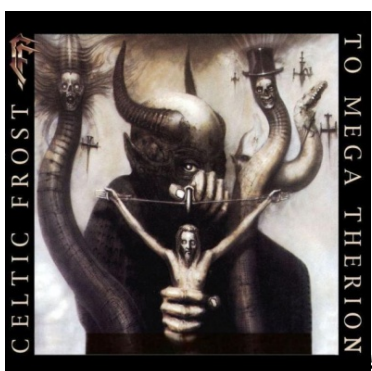
A *Virgin and a Whore*, por su parte, nos presenta a “la virgen” de su tema “Fall of Man”, la trampa, el deseo, el pecado encerrados en un ser de apariencia inocente. Se imita el mito de Eva o Pandora que llevan al hombre a su “perdición”. Lo cual, adquiere un grado interdiscursivo respecto a la letra, ya revisada, “Sweet Lilith Of My Dreams” (Eternal Tears Of Sorrow).

Mediante la revisión de casos como estos es que podemos apoyar la idea de que “(...) el objeto de la literatura sólo puede ser signo.”⁵⁵ Al igual que en ella, el signo es el objeto básico de la semiótica. La lectura de textos implica una semiosis, una lectura semiótica.

Exhorto al lector a, precisamente, “leer”, continuar la lectura de los arquetipos manifestados en los siguientes ejemplos. Dejaremos que la motivación de las imágenes hable por sí misma al lector para que juzgue si hay intertextualidad entre estas portadas y los paradigmas abordados en el capítulo anterior. Realice, pues, una sinestesia ¿Cuál es su sentido? ¿Sonarán como se ven?

⁵⁴ Garrido, Belén Ruiz. Los disfraces de lolita: personajes y arquetipos femeninos camuflados. Congreso Internacional Imagen Apariencia. Noviembre 19, 2008 - noviembre 21, 2008, p. 4.

⁵⁵ Óp. Cit. Navarro Desiderio, p. 151.



56



57



58

3.3. LA FOTOGRAFÍA

“Nuestra unidad interpretativa básica de la realidad es la imagen mental, que puede traducirse a una infinidad de lenguajes pertenecientes a las diversas disciplinas del saber, convirtiéndose así, en una imagen de segundo grado, que permite la comunicación interpersonal. La imagen funciona como la estructura explicativa elemental de la realidad, es la base de toda forma de pensamiento y, por ello, de toda forma de comunicación. Es la unidad simbólica originaria de interpretación de la realidad, el núcleo de todo pensamiento simbólico.”⁵⁹

Pero ¿qué pasa cuando esa imagen mental (imaginaria) se confronta con la imagen del objeto (físico)? Acaso ¿la fotografía anula a la imaginación simbólica? En el heavy ¿bajo qué circunstancias la fotografía representa fielmente a su objeto? Sería más plausible preguntar ¿cuál es el objeto de la fotografía en el heavy?

Imaginemos que nunca hemos visto una foto de la banda Iron Maiden (Bruce Dickinson, Steve Harris, Adrian Smith, Janick Gers, Dave Murray y Nicko McBrain) pero que sí hemos oído a alguien pronunciar ese nombre, visto el logotipo en el Chopo y escuchado en la radio una de sus canciones. Entra en acción la ya mencionada imagen mental, “¿cómo será la banda que toca “The Number of The Beast” y tiene un logo tan heavy? Se han de ver “poca madre”.

Realizamos un reflejo y un esfuerzo cognitivo por empatar la sonoridad de los signos lingüísticos “Iron Maiden” y la melodía con un significado denotativo (“Damisela de Acero” o

⁵⁶ Portada de “To Mega Therion” (Celtic Frost) Noise Records, 1985.

⁵⁷ Portada de “The Devil You Know” (Heaven & Hell), Rhino, 2009.

⁵⁸ Portada de “Jugulator” (Judas Priest), Steamhammer / SPV, 1997.

⁵⁹ Amador Bech, Julio . *Conceptos básicos para una teoría de la comunicación: una aproximación desde la antropología simbólica*. Revista mexicana de ciencias políticas y sociales, No 203, p. 15.

“Virgen de Acero) y otro connotativo, imaginario, personal. Hasta que un día, sin querer, vemos alguna fotografía de los integrantes de la banda sentados en un lobby, descansando como cualquier persona, sin vestimenta estrafalaria o estandartes con su logotipo. El pensamiento simbólico a priori funcionó, logró que en nuestra mente la obra de la banda tomara sentido hasta que el objeto (formal) per se, la banda, aparece ante nosotros, a posteriori, en una fotografía, arbitraria e impositiva.

Con la situación anterior se insinúan los factores que dificultan el análisis semiótico de la fotografía (en tanto signo no exclusivo del habla mítica del heavy): el propósito y situación bajo los cuales fue tomada, y los objetos capturados en la misma. Por esto, determinar a las unidades mínimas de significación, como sí hicimos con los logotipos, se vuelve ciertamente complicado. Una foto no significa igual si es tomada por un fan o el fotógrafo de la banda.

La fotografía puede ser realizada bajo situaciones “oficiales” o “no oficiales”, *on stage* y *backstage* por ejemplo. El concepto, intencional y lleno de una situación, es uno cuando la banda o el fotógrafo de la misma emplea las imágenes *para* determinados propósitos (promocionales, de registro, publicitarios, etcétera); y es otro cuando alguien más como un fan o un periodista es quien la toma, alguien no contemplado en la autotextualidad del concepto en cuestión.

En vista de lo anterior, a los modelos (del sentido y la forma) que hemos venido aplicando les sumaremos las siguientes consideraciones, en el particular caso de la fotografía.

Respecto a la banda:

1.- Contexto de la ejecución: así como la iconografía medieval “(...) nos enseña a los acontecimientos de la vida subrayados por la música, vividos con música: recepción, anuncio, cena, guerra, caza, escenas de tabernas, de calle o de campo, teatro, dramas litúrgicos, procesiones, fiestas profanas o religiosas, música litúrgica, etcétera”⁶⁰ nosotros habremos de considerar la situación de la imagen, ¿dónde interpreta la banda su música? En nuestro caso nos limitaremos al concierto de *heavy metal*. Es el dónde.

⁶⁰ Rault, Christian. *Aspectos de la relación entre iconografía medieval y práctica interpretativa*. Revista catalana de musicología, N^o. 2, págs. 11 y 12.

2.- Ejecución: nos referimos a ejecución por lo que Christian Rault llamaría “medios interpretativos” que hacen posible el acto musical: “(...) música vocal o música instrumental – o las dos unidas-, instrumentos solistas o conjuntos de instrumentos”.⁶¹ Es el cómo.

3.- Instrumentos musicales: analizaremos a las imágenes de los instrumentos musicales como cuerpos con formas y colores susceptibles a la connotación pero también como objetos cuya ejecución se supedita a cualidades físicas: manejabilidad, número de cuerdas, número de partes, forma de montaje, etcétera.

Ambas dimensiones (corpórea y móvil) determinan sus posibilidades sonoras, mismas que se mantienen como un discurso latente, virtual, pues los amplificadores permiten que el instrumento tenga cierto tamaño independientemente de su capacidad de volumen. Recordemos que seguimos en un análisis implícitamente sordo, no hemos completado la sinestesia aún. Es el con qué.

4.- Caracterización y escenografía: la apariencia de los músicos se compone de signos que son, en términos de comunicación no verbal, presenciales. Por ejemplo: vestimenta: maquillaje, peinado, ropa, accesorios, posturas y distribución (proxémica), ademanes y gestos (quinésica), etcétera. Por su parte, la escenografía y/o fondo serán analizados conforme el caso lo amerite.

Respecto a la forma de la fotografía:

1.- Modo de captura y edición:

Incluiremos aquí a los efectos visuales añadidos por computadora y/o por las herramientas de la misma cámara (tipo de lente, tipo de enfoque, barridos, coloración, luminosidad, texturas, filtros, etcétera) y el tipo de encuadre (ángulos y planos de sintaxis visual).

2.- Momento de captura:

También, distinguiremos a la fotografía por su momento de captura, señalándola como periodística (capturada en vivo, durante un concierto) y la promocional (de estudio o locación). Fuera de estos dos marcos de habla mítica (dirigida y conceptual) los sentidos que hemos venido trabajando se diluirían, no nos interesan fotografías de la vida privada de la banda pues en esos momentos no están “significando” intencionalmente *heavy metal*.

⁶¹ Ídem. p. 12.

La iconicidad en el heavy parece capaz de invertir la lógica formal propuesta por nuestros modelos, los extremos se tocan. Observamos que el signo lingüístico (digital) puede llegar a ser altamente icónico (análogo), ahora veremos que en muchos casos la fotografía dentro del metal provoca una contradicción sumamente interesante: no puede presentar al objeto banda pues éste representa algo distinto, a su vez, de sí mismo.

Demos paso a los ejemplos que, si bien son arbitrarios por la forma en que fueron seleccionados, representan íconos apropiados para entender a la fotografía como un signo más del metalenguaje de la música heavy.



En el caso de Lordi, la foto promocional no cuenta con efectos o añadiduras digitales mayores, sólo el fondo negro connota la oscuridad latente, el hábitat donde no están interpretando su música sino posando, conscientes de la lente y por tanto dirigiéndose a la misma.

Los disfraces de la banda ya son, en sí mismos, efectos visuales, pareciera que la edición de la imagen requiere de menos habla mítica pues su objeto físico ya nos reta a leer una intencionalidad. Personalmente diría que no es una foto de la banda sino de una alegoría, similar a una portada.

Gene Simmons es, dentro del paradigma funcional “banda”, el bajista, pero también connota a un demonio alado, un murciélago, un Lucifer. Ejecuta su instrumento en un concierto, sí, pero la foto captura el guiño que se hace fuera de esa ejecución, un gesto, una postura de dominación y seguridad que exige el contexto, el show (visual) paralelo al concierto (acústico), la intermedialidad.

⁶² Lordi, banda finlandesa de *hard rock* y *heavy metal*. Internet

⁶³ Chaim Witz (Gene Simmons), bajista de la banda estadounidense de hard rock y glam metal Kiss. Internet

La edición de la imagen, a primera vista, podría recaer solamente en el corte de sus dimensiones originales, los bordes contienen perfectamente los extremos de la figura del bajo y la mano derecha de Gene. Probablemente fue cortada a *medium shot* en busca de mayor simetría donde él y su instrumento son todo lo que se busca capturar. Entonces ¿el objeto de la fotografía sí son los integrantes de la banda?

Por un lado, la banda sí es objeto (físico) de la foto a medida que acciona los instrumentos que otorgan sonoridad a su obra. Y en ese sentido son lo presentado en primera instancia: la foto nos indica de dónde viene todo. Pero por el otro, la banda no es el objeto del ícono sino una re-presentación y concatenación de signos pertenecientes a una misma obra, porque cada integrante es un elemento paradigmático más de una misma significación: demonios, monstruos, seres provenientes de la hipertextualidad de las letras de las canciones.

La banda materializa categorías de sus paradigmas en las fotos, ostenta alas, armaduras, emblemas, etcétera. Se da una interdiscursividad entre lírica, escenografía y actuación.

Así, se invierte la iconicidad, la foto ya no es “natural” pues busca componer un cuadro, un concepto que tiene que ver con el disco o la gira, el hipotexto. La imagen, entonces, requiere de un alto grado de convención para poder ser leída y tener acceso a sus sentidos culturales, a su intertextualidad.



64



65

Deena Weinstein, autora de *Heavy metal: its music and its culture*, interpreta a la masculinidad en el heavy como un “símbolo occidental de libertad”⁶⁶, mientras que Robert

⁶⁴ Versailles, banda japonesa de *power metal*. Internet. *La banda se considera perteneciente a la corriente estética “Visual Kei”, surgida en Japón a inicios de los años ochenta. Es relativa a la forma de vestir de bandas musicales, entre ellas, conjuntos de música heavy.

⁶⁵ Dee Snider, vocalista de la banda estadounidense de *heavy metal* y *glam metal* Twisted Sister. Internet.

Welster, autor de *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, explica que entre más andrógino o femenino se luzca, se es más “hipermasculino”⁶⁷.

En cualquier caso, no se pone en duda la virilidad de la banda pues “de eso se trata”, de invertir los sentidos y ser controversial. Éste es el contexto de la ejecución musical del *glam metal* y el *visual key*, los paradigmas de belleza y feminidad son leídos en base al animus, se vuelven signos de fuerza que a su vez proveen libertad, se da una erotización de “la bestia” a través de la forma del ánimo.

Esta conmutación de paradigmas se puede desglosar, en términos visuales, gracias a la apropiación de signos popularmente atribuidos a la mujer occidental: el maquillaje, cabello largo, ropa colorida, entre otros. Se da una hipermasculinidad en una hiperestética. Sin embargo esto no implica, inversamente, que entre más masculina luzca la banda ésta sea, ahora, más “femenina” o animista.



68



69

Se considera que especialmente Rob Halford y Dio, a inicios de los setentas, sentaron una architextualidad genérica determinante para la significación en la música heavy: la vestimenta “metalera”. La ropa deja de ser un elemento incidental, se vuelve un atuendo específico: el *outfit* o equipamiento pensado para las ejecuciones musicales y fotografías de estudio. Ambos se volvieron el objeto predilecto de las fotografías de sus respectivas bandas.

⁶⁶ La autora hizo dicho comentario al ser entrevistada para el documental *Global Metal*. Dirigido y producido por Sam Dunn y Scot McFadyen. Seville Pictures 93mn, 2008 Canadá.

⁶⁷ Dicha declaración es también tomada de *Global Metal*

⁶⁸ Rob Halford, vocalista de la banda británica de *heavy metal* y *speed metal* Judas Priest. Internet.

⁶⁹ Ronald James Padabona (1942-2010), vocalista de la bandas de *heavy metal* Dio, Rainbow y Black Sabbath.

Halford vuelve emblemas a los lentes oscuros, el cuero con estoperoles, los cinturones plateados, las cadenas y las motocicletas; mientras que Dio utiliza las cruces, el terciopelo negro y sus característicos “cuernos metaleros” que recuerdan el *diabulus in musica*.

Son signos presenciales paralelos al lenguaje verbal del vocalista: misterio, lujo, sensualidad, virilidad, misticismo, autoridad. Constantes simbólicas pertenecientes a, por ejemplo, la figura mítica del vampiro.



Así como las letras en los logos adquirieron una segunda función discursiva, la ropa deja de servir sólo como una necesidad para volverse un elemento en armonía con la escenografía. La intertextualidad en la vestimenta heavy se da, primero, por vía de la imitación y, en segunda, por la transformación. Pero ¿quién imitó a quién? ¿Dónde más inició la architextualidad del atuendo metalero?

(...) en una sociedad dominada por el mundo de la guerra, guiar a los ejércitos era un privilegio exclusivo de los que ostentaban el poder y portar armas significaba poseer el estatus de hombre libre. El caballero armado se aísla del mundo. La armadura es una protección física del cuerpo que simboliza la defensa espiritual contra el pecado. La metafórica metalización de su cuerpo absorbe todo el simbolismo propio del metal (esplendor, duración y brillo).⁷²

⁷⁰ Fotograma de “Nosferatu, eine Symphonie des Grauens” (Nosferatu, una sinfonía del horror). Dirección: F.W. Murnau, Alemania 1922.

⁷¹ Ropa metalera, gótica y dark “Nosferatu”, diseñada por Giovanni del Valle. El comerciante y artesano del Tianguis Cultural del Chopo dice haberse inspirado en dicho personaje de ficción para crear sus diseños hace 15 años.

⁷² Naranjo Vallejo, Carmen. *Lo caballeresco en la iconografía cristiana medieval*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad de Sevilla, N^o. 93, p. 64.



En ese sentido, con Bruce Dickinson y James Hetfield no sólo es la investidura corpórea la que mitifica a la imagen, sino también el hecho de que la fotografía tiene cierto ángulo en contrapicada, el escenario, a modo de altar, precisamente, da la perspectiva de que el observador es inferior. Si fuéramos personas del siglo XVI pensaríamos, justificadamente, que no son músicos sino alguna especie de líderes, guerreros o sacerdotes en un altar religioso iluminado por vitrales de colores.

Ambos vocalistas no ven hacia la cámara, se dirigen a algo distinto, algo fuera de cuadro. Y es hasta el momento en que observamos fotografías que incluyen a la audiencia que podríamos traducir a nuestros términos lo que Carmen Naranjo explica bajo la óptica de la iconografía medieval. Bruce Dickinson, James Hetfield, Rob Halford, Dio y Dee Snider “guían” a su ejército, al público que sabemos está en el concierto, donde se sustituyen las armas por guitarras, baterías, etcétera, los emblemas de una “campana militar”.



⁷³ Bruce Dickinson, vocalista de la banda británica de *heavy metal* Iron Maiden. Internet.
⁷⁴ James Hetfield, vocalista de la banda estadounidense de *trash metal* Metallica. Internet.
⁷⁵ Concierto de Iron Maiden. Internet
⁷⁶ Concierto de Metallica. Internet.

Los instrumentos musicales pasarían a ser la constante simbólica de las armas, serían parte de los componentes del culto germano a la espada como algo “(...) de origen maravilloso-divino que se liga a un dios o a un héroe”⁷⁷. Pasamos de los *sword masters* o espadachines legendarios a los *guitar heroes*, los héroes de la guitarra. Revisemos algunos ejemplos donde los medios interpretativos del acto musical son objeto primordial de la fotografía a la par del músico.



Los medios interpretativos presentes en estos dos ejemplos indican que su ejecución exige determinadas capacidades por parte del músico, debido al número de partes y dimensiones del objeto. Un observador totalmente ajeno al heavy y a la música popular moderna diría que, independientemente de su sonido potencial, esos objetos son parte del sentido de la persona retratada. No vería simplemente individuos con determinados códigos presenciales en un espacio incierto, inferiría que son ejecutantes de *algo* que tienen en sus manos, frente a ellos.

En otras palabras, sin contar con la convención simbólica, que nosotros ya tenemos, dicha persona imaginaria ya podría leer, en cierta medida, a la imagen en función a algo ausente. En dado caso de saber que se trata de música, la persona podría limitarse a pensar que están ejecutando música instrumental, y, al no estar en cuadro nadie más presupondría que se trata de actos solistas.

En cambio, al ver las fotografías de Mr Big y Dream Theater daría por obvio que se trata de actos grupales, simultáneos. Sin saber que Lombardo es “el padrino del doble bombo”, que Michael Angelo es uno de los guitarristas más rápidos del mundo junto con Paul

⁷⁷ Naranjo Vallejo, Carmen. Op Cit. p. 48.

⁷⁸ Dave Lombardo, baterista de la banda estadounidense de *trash metal* Slayer.

⁷⁹ Michael Angelo Batio, guitarrista de *heavy metal*.

Gilbert, o que Jordan Rudess y Petrucci se están echando un “duelo”, esa persona puede otorgarle un sentido a la relación hombre-objeto, pero carecería de todo el concepto.



80



81

¿Por qué hacer esta reflexión? Para remarcar la necesidad de conocer el contexto de la interpretación musical, su situación y convención social que funcionan como una base paradigmática obligada (hipotexto) que las bandas articulan en distintas formas (hipertextos).

Los “héroes” ejecutan su instrumento, absorben de las cámaras, dejando que su instrumento hable por ellos. La relativa escasez de habla mítica en sus ropas se compensa por la carga simbólica de sus “herramientas”, llamativas, estilísticas, curvilíneas como si fueran parte de sus cuerpos. Y a todo esto ¿dónde queda la mujer en la fotografía de “merol”? Lo mejor para el final.

“Una mujer que canta, toca y que está presente en los conciertos demuestra que es tan aguerrida como un hombre. Pero, por el otro lado, evidentemente a los hombres les llama la atención esa imagen agresiva, como de guerrera o amazona.

(...) he visto a gente venir a conciertos de Venom, Kreator y Destruction en traje; lo mismo pasa con las mujeres, una chica puede venir de blusa o jeans y no le quita lo metalero a final de cuentas, el hábito no hace al monje. Ahora es la mujer la que toma lo del hombre a medida que es más agresiva en su apariencia por los estoperoles, cinturones, botas enormes entre otros accesorios.”⁸²

⁸⁰ Mr. Big banda estadounidense de *glam metal* y *hard rock*. Internet.

⁸¹ Jordan Rudess y John Peter Petrucci, teclista y guitarrista, respectivamente, de la banda estadounidense de *progressive metal* Dream Theater. Internet.

⁸² Fragmento de entrevista a Germán García, fotoperiodista especializado en *heavy metal*, realizada el 10 de marzo del 2010 en el Circo Volador. La entrevista completa puede encontrarse en <http://lasletrasdemetal.blogspot.com/search/label/Germ%C3%A1n%20Garc%C3%ADa>

En cuanto a la incursión de la mujer en el *heavy metal*, Germán García afirma que lo más trascendente es la igualdad de género, nosotros habremos preguntarnos aquí si esa equidad observable se traduce a términos icónicos.

Paradigmáticamente, la mujer no incursionó en el heavy pues siempre estuvo presente en él como un arquetipo fundamental manifestado en signos, sin embargo, al momento de formar parte del paradigma banda se desencadena una retroalimentación simbólica entre ella y el hombre, especialmente icónica.

La efigie femenina, en ese sentido, también puede ser leída en base a la libertad y fuerza, rectifica la simbiosis de los paradigmas entre ánima y animus. Irónicamente el hombre toma signos, como hemos visto, atribuidos a la mujer para ser más masculino y la mujer, al tomar elementos considerados masculinos se considera más apropiada para la significación del metal.

Ya se comentaba esto en el capítulo dos, donde se mencionó que Platón concluye que lo bello es tal por su condición de servir para lo que es útil, en relación a una actividad o un propósito. Platón metalero diría “qué bella mujer la que canta o toca mejor que un hombre pero sin dejar de ser femenina”.



83

⁸³ Cinthya y Jane, guitarrista y bajista, respectivamente, de la banda mexicana de *heavy metal* Mystica Girls.
Fotos: Germán García

También es liberación en el sentido clásico de la retórica grecorromana donde “(...) era inaceptable, desde la perspectiva de las relaciones de género romanas, que una mujer sea capaz de enfrentarse verbalmente y resistir la oratoria de quienes, como varones y miembros de la minoría gobernante, han sido ejercitados en ella y para ella⁸⁴. En el *heavy metal* la mujer destrona al hombre como único objeto de la fotografía, y ¿por qué no? como músico, heroína, y lideresa.



85



86

“La Virgen María cierra este ciclo épico-religioso como la gran dama cuya sola virtud vence al pecado y a la que se rinde pleitesía caballeresca, mientras ella, contemplativamente, intercede por sus protegidos”.⁸⁷

Estas fotografías de Tristania y Diablvvs in Mysica conservan icónicamente dicha estructura de la caballeridad, cierran, en este caso, un ciclo no religioso sino simbólico, donde el ánima resalta y es preciada entre los hombres, para a ser el primer plano, el elemento dominante, el sello distintivo de entre otras *female fronted metal bands*.

⁸⁴ Pedregal Rodríguez, María Amparo. *Las mártires cristianas: género, violencia y dominación del cuerpo femenino*. Studia histórica. N° 18, p. 20.

⁸⁵ Tristania, banda noruega de *gothic metal*. Internet.

⁸⁶ Diablvvs In Mysica, banda española de *gothic metal*. Internet

⁸⁷ Naranjo Vallejo, Carmen. Op Cit. p. 42.

Entonces no sólo se actualiza el paradigma banda al incluir a una mujer como el elemento más significativo sino que se crea un género, una architextualidad fundada en una significación donde ella es la portavoz de un concepto. Nace un tipo de género de banda y un género de fotografía.

Es decir, esta estructura simbólica se traduce en términos de las fotografías donde la vocalista siempre está en el centro o al frente de la banda, e incluso su vestimenta influye a la de los demás miembros, como un uniforme que connota unidad y organización.

Si observáramos las fotos promocionales de ambas bandas de *gothic metal* sin saber que se trata de tales, ya vendría a nuestra mente la idea de que la mujer ahí presente determina en cierto grado la forma en que se organiza ese grupo de personas, similarmente a las fotos de quinceañeras con sus chambelanes.



88



89

Por su postura y el medio que utilizan se entiende que Tarja y Angela realizan una interpretación vocal, pero, como lectores exclusivamente de la foto, ignoramos su timbre o su registro. Es imposible determinar por la fotografía que Tarja es una soprano con una técnica operística clásica y que Angela canta con una técnica gutural típica del *death metal*.

⁸⁸ Tarja Turunen, ex vocalista de la banda finlandesa de *symphonic metal* Nightwish. Internet.

⁸⁹ Angela Gossow, vocalista de la banda suiza de *melodic death metal* Arch Enemy. Internet.

Los signos que nos ayudan a leer su sentido, como objetos del ícono, son principalmente relativos a su vestimenta y lenguaje no verbal, mismo que indica un esfuerzo físico en relación consciente a ser el centro de atención. Pareciera que entre más abiertas y confiadas son sus postura más fuerte es el sonido que ignoramos.

En cuanto a los efectos visuales hay que señalar que en ambas imágenes el fondo está fuera de foco, da la sensación de que las vocalistas están más próximas al observador y las resalta drásticamente de su entorno. En el caso de Angela, el fondo está barrido o tiene algún retoque digital que lo hace ver distorsionado, como si hubiera movimiento de por medio; mientras que con Tarja el fondo se ve más diluido por, quizá, el efecto causado por el humo y la iluminación.

De cualquier forma, el color en ambas es determinante para la connotación de su vestimenta y luz del escenario. De haber sido editadas a, o tomadas en blanco y negro se perdería ese elemento fundamental, la cromática es esencial en la fotografía metalera. El negro no entra en la categoría de color, es la ausencia de luz y por tanto, ausencia de color, es el “color” típico del *oufit* metalero.



⁹⁰ Simone Simons, vocalista de la banda holandesa de *symphonic metal* Epica. Internet.

⁹¹ Floor Jansen, vocalista de la banda holandesa de *symphonic metal* ReVamp; ex vocalista de After Forever.

En estos ejemplos, el cabello largo indica movimiento, le otorga a la imagen el grado de “no posada”, congela un momento irrepetible que mitifica más aún al concepto pues el cabello interactúa con elementos imperceptibles al momento de leer la fotografía, tales como el viento, gravedad, luz o humedad. La “mata” es un signo importante, en ese sentido, para la fotografía en vivo, nos permite leerla en base a algo ausente para el tacto.

Hasta este punto hemos observado que en la fotografía se actualizan determinadas estructuras simbólicas en niveles sintagmáticos y paradigmáticos, de sentido y forma. Vimos casos donde se articula la autotextualidad de forma similar a las portadas; también que la hipertextualidad se da a través de la vestimenta que imita a otras; que la hipotextualidad, por ejemplo, yace en el contexto social necesario para comprender a la imagen; y que la architextualidad puede manifestarse, por ejemplo, en la forma de distribución de las *female fronted metal bands*. Ahora falta preguntarnos si la fotografía puede ser paratextual y metatextual.

El análisis de este par de modalidades de intertextualidad en una fotografía quizá sí se puede concretar, sin embargo, su comprobación recaería principalmente en juicios interpretativos del lector. Decir que un elemento específico del ícono “comenta discretamente” sobre otro texto a forma de metatexto es igual de subjetivo que decir que otro elemento dado “indica oficiosamente” una relación a manera de paratexto al margen del cuerpo general del texto.

Respecto a la paratextualidad en la fotografía debemos preguntarnos ¿Cuáles serían los paratextos de una fotografía si esta no necesita obligatoriamente de títulos, subtítulos, prefacios o notas? Y respecto a la metatextualidad en la fotografía hay que cuestionar ¿Cuáles son los “comentarios” o “slogans” de una imagen que carece de signos lingüísticos?

En último caso, la meta y paratextualidad de una fotografía se dan comprobablemente por el signo lingüístico añadido después de haber capturado la imagen, los famosos pies de foto o marcas de agua. Leyendas que se enmarcan en el mismo cuerpo de la fotografía o a su margen.

Por ejemplo, el título de la misma, la fecha y hora en que se hizo, el nombre o sitio web del autor, etcétera. Lo cual ya se observaba en letras pequeñas, casi ilegibles, en los casos de las fotos de Angela Gossow, Tarja Turunen y Floor Jansen.

Finalmente preguntémosnos, a manera de remate de este capítulo, ¿qué tipo de ícono conjunta todas las trascendencias textuales y, a su vez, los tipos de ícono aquí expuestos? Uno complejo sin dudas: el cartel.



Incluye logotipos, emblemas, figuras alegóricas, fotografías y textos lingüísticos a manera de comentario, alusión, slogan, etcétera, y así, es potencialmente un texto complejo que articula todos los tipos de intertextualidad o trascendencias textuales.

Finalmente, a manera de resumen, en este capítulo explicamos la paratextualidad con las categorías presentes en los logotipos; asociamos a las portadas de discos y emblemas con la autotextualidad de sus conceptos; interpretamos a la hipertextualidad a través los signos presenciales de vestimenta; y finalmente proyectamos la metatextualidad en la fotografía por la presencia del signo lingüístico añadido. Sobre esas bases, podemos entender al cartel como una polifonía de textos individuales que se organizan bajo un concepto, un habla mítica que busca determinado propósito. El peso pesado de los íconos, pues, es el cartel metalero, se lleva el título. Que los ejemplos hablen por sí mismos.

⁹² Cartel de Metal Female Voice Fest VIII (Bélgica). <http://www.metalfemalevoicesfest.be/>

⁹³ Cartel de Metal Mezcal Fest II (México). <http://blog.mezcalsmetalfest.com/>

PRIMER FESTIVAL PREHISPANICO
TENOCHTITLAN VIVE
 INICIO DE LA FERIA TLAHUELILPAN 2010

MICTLAN
 /mictlanmania

BATA MAKAB
 /batamakab

BlacksoulS
 /blacksoulmetal

THE GOLDEN AGE
 /thegoldenage666

9 OCTUBRE

ACTUACION ESPECIAL DEL COLECTIVO DE ARTE NOCHE INFINITA
 mspace.com/lanocheindefinita

LUGAR: SALON EL BODEGON TLAHUELILPAN HGO.
 PREVENTA ESPECIAL: AGOSTO: \$80
 SEPTIEMBRE: \$100 OCTUBRE: \$120
 EN CLANDESTINO SKATE SHOP.

MONSTER MIXQUAHUALA Y PROGRESO. FOTO MARTINEZ TLAXCOAPAN HGO.
 CON EL GONZO DEATH EN MIXQUAHUALA, ROCK HOUSE... Tepeji del Rio Central
 CON EL BAZZO en los tangales: Lunes: Amiquilpan, Miércoles: Actopan,
 Viernes: Jilotepec, Sábado: Atitalaquia, Domingo: Atotonilco.

94

W:O:A
 GET READY TO RUMBLE METALHEADS

MEXICO METAL BATTLE 2010
 THE BATTLE BEGINS
FIFTH MATCH

APOYADO POR:
 Marshall Washburn MAPEX DAVID GILLEN
 AMPLIFICATION QUIYARD PERFORMANCE IS EVERYTHING ELEN

WOLVES
METAL FIST
LEON VICARIO
 psuchepheny
Solaris

DEADLY DARK
HELLBONES
NOSTRUMORTE

Circo Volador Calzada de la Viga No. 146
 Puertas: 13:00 horas - Inicia: 14:00 horas
 Boletos en Taquilla: \$50 Hombres - Mujeres entrada libre

Savage DE METAL
 dilemma
Circo Volador
METAL PHOTO
HELLBONES

95

94 Cartel de Tenochtitlan Vive (México). www.oidossordos.net

95 Cartel de eliminatoria de W.A.O. Metal Battle 2010 (México). <http://batallademetal.blogspot.com/>

4.0 EL ΣΟΠΙΔΟ

4.1 ΟΤΡΟ ΡΕΚΥΕΠΤΟ ΔΕ ΔΑΨΟΣ¹

Como si no fuera suficiente con el zafarrancho de los subgéneros y monstruos² del metal, este ensayo lidia con otro problema no menos caótico, otra orgía bastante numerosa: los tipos y subtipos de intertextualidad, quienes también llevan poco más de cuarenta años de borrachera³. Aclaremos, pues, algunos puntos antes de consumir la sinestesia vista-oído.

A la par de pronunciar una semiótica del heavy, se ha procurado lo más posible no confundir entre sí a las modalidades de trascendencias textuales, lo cual es un propósito de por sí ambicioso; pero sobre todo, se ha buscado preponderar la aplicación de las mismas a nuestro objeto de estudio por sobre su explicación teórica aislada: explicamos ejemplificando, razonamos sobre el “cómo se da” a la par del “qué se da”.

Lo anterior, a fin de *contrastar* las cualidades abstractas de cada modalidad y así reforzar su identificación por “descarte” o diferenciación, sabemos lo que es por aquello que no es, como la relación de los signos explicada en el primer capítulo.

Si desde el principio hubiéramos definido, aisladamente, cada tipo y subtipo de intertextualidad, las fronteras difusas entre cada una nos habrían privado de una interpretación más libre y lúdica, estaríamos demasiado preocupados por ver que se cumpliera con el concepto, a priori, en el objeto analizado, y de no cumplirse objetaríamos cuanta contradicción notáramos, sería un frenesí taxonómico.

Pero ahora, con los ejemplos analizados, ya contamos con algo de qué “agarrarnos” para confrontar y cuestionar el abanico teórico donde hasta los autores de intertextualidad admiten la confusión suscitada por términos como: palinodia, paráfrasis, polifonía, influencia, travesti, pastiche, alusión, plagio, collage, etcétera.

Es por eso que hemos evadido esos conceptos y otros como transestilización, transmetrización, prosificación, transmodalización, valorización, parodia y parodia mixta,

¹ Minuciosidades que no se pueden pasar por alto si se trata de un texto que reflexiona no sólo sobre su objeto sino sobre sí mismo como objeto que se critica y está consciente de las disonancias que puede generar.

² Martínez García, Silvia. *Monstruos y fronteras en el heavy: un análisis desde lo híbrido*. Nassarre: Revista aragonesa de musicología, , Vol. 21, N° 1, págs. 3-44.

³ Recordemos que el término intertextualité (intertextualidad) se atribuye a Julia Kristeva, quien lo acuñó en 1967 a partir de reflexiones en torno al término dialogicidad, a su vez creado por Mijaíl Bajtín en los años 30.

travestimiento, imitación de un estilo de autor, imitación seria, imitación satírica, heterología o heteroglosia, y otro largo etcétera que bien podría ser interpretado como un “vano eufemismo”⁴ para encubrir plagios o escasez heurística en los textos.

Cualquier especialista en literatura de intertextualidad seguramente ya ha objetado, desde el segundo capítulo, que nuestros ejemplos pasaron por alto un sinnúmero de consideraciones clásicas, pero, esto es un ensayo, no un tratado. Y es precisamente por lo “clásico” de esas ideas que sólo nos hemos servido de lo más relevante de unos cuantos autores de intertextualidad. El ensayo es un juego pero, no por eso, falto de seriedad, todo lo contrario, recordemos cuáles han sido, entonces, las no-reglas del mismo.

El ensayo ha incluido a la hipertextualidad, hipotextualidad, architextualidad, autotextualidad, paratextualidad y metatextualidad como *modalidades* o tipos específicos de *Intertextualidad*, siendo esta última una propiedad ontológica o condición general de los textos literarios, tanto digitales como icónicos. Empleamos, en otras palabras, a la intertextualidad como el nombre de la teoría, la generalidad donde se dan categorías subsecuentes.

No obstante, la concepción clásica incluye, homónimamente, a la “intertextualidad” como una de esas modalidades. Entonces, con ésta, habría en total ocho tipos de trascendencias textuales, como les llama Genette, la octava, es una que también hemos omitido, la transtextualidad.

Pero ¿por qué hemos evadido a la intertextualidad y transtextualidad dentro de los tipos de trascendencias textuales? Por la gran confusión que generan al momento de colocarlas junto a las demás modalidades; personalmente no considero a ambas como tipos sino como propiedades inherente de todo texto. Veamos por qué.

Lo que para Michael Riffaterre es la intertextualidad, para Genette es transtextualidad, ambos causan la principal confusión. El primero ve a la intertextualidad como algo que depende del lector y su percepción de las relaciones entre una obra y otra; mientras que el segundo ve a la transtextualidad como una propiedad dicha de todo texto que tiene cualquier

⁴ López Cano, Rubén. *Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global*. Nassarre: Revista aragonesa de musicología, , Vol. 21, N° 1, págs. 59-77.

tipo de trascendencia textual. Básicamente concluyen que las trascendencias textuales se dan, a diferentes niveles, en todo texto y en todo lector.

Por su parte, Charles Grivel dice que “no hay texto que no sea intertexto”⁵ porque no existe la obra individual; paralelamente, el mismo Gérard Genette lo reafirma al escribir que “todas las obras son hipertextuales”⁶ porque no hay obras literarias que no evoquen en algún grado a alguna otra, y por tanto todas las obras son intertextuales.

“Ante todo no se deben considerar los cinco tipos de transtextualidad como clases estancas, sin comunicación ni intersecciones recíprocas. Sus relaciones son por el contrario, numerosas y a menudo decisivas. Por ejemplo, la architextualidad genérica se constituye casi siempre, históricamente, por la vía de la imitación (Virgilio imita a Homero, el Guzmán imita el Lazarillo), y por tanto, de la hipertextualidad.”⁷

Hay más, Raquel Gutiérrez interpreta a la intertextualidad como un “diálogo entre autores, entre sujetos discursivos reales o potenciales donde todo es un mosaico de citas”⁸. Es lo que Barthes llamaría un “canibalismo” aleatorio de todos los estilos pasados. Incluso la fundadora de la teoría de la intertextualidad, Kristeva, admite que todo texto es “absorción y transformación de otro texto”⁹. ¿Acaso no es esto confuso? Confusión o no, Francisco Quintana resume proverbialmente gran parte del zafarrancho:

Desde esta perspectiva – la proclamada teóricamente por Kristeva, Barthes, Riffaterre, los textos literarios son intertextuales: nacen –se crean- y se leen y entienden –significan- a partir de la existencia de una literatura anterior que de algún modo mediatiza, condiciona y orienta su manera de ser y su lectura.¹⁰

Ya lo mencionábamos en el capítulo dos, se trata de simple cuestión de “ingeniosidad crítica” para que los juicios interpretativos del lector entren en acción entre menos declarada o explícita sea la relación entre dos textos.

⁵ Navarro, Desiderio. *Intertextualité*, p. 66.

⁶ *Ibidem*. p. 61.

⁷ *Ibidem*. p. 60.

⁸ Gutiérrez Estupiñán, Raquel. *Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento*. Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica, N° 3, p. 141.

⁹ Navarro, Desiderio. *Op. Cit.* p. 3.

¹⁰ Quintana Docio, Francisco. *Intertextualidad genética y lectura palimpséstica*. Castilla: Estudios de literatura, N° 15, p. 179.

Pareciera que los autores no sólo retractan y redefinen sus propios conceptos con los años sino que destierran a las teorías de las trascendencias textuales al mundo de la hermenéutica de lector; como lo hace Michael Riffaterre al interpretar a la intertextualidad como un “modelo de percepción del texto”¹¹.

Pese al caos, este texto blande a la definición, primigenia, de Julia Kristeva, como la más acertada para el análisis semiótico; razón por la cual se presentó al inicio del segundo capítulo. Re-invoquémosla.

“El término intertextualidad designa a esa transposición de uno (o de varios) sistema(s) de signos a otro; pero, puesto que ese término ha sido entendido a menudo en el sentido banal de la “crítica de las fuentes” de un texto, preferimos el de transposición, que tiene la ventaja de precisar que el paso de un sistema signifiante a otro exige una nueva articulación de lo tético –de la posicionalidad enunciativa y denotativa.”¹²

Si a estas alturas no es más o menos claro que nos hemos enfocado en la “trasposición de sistemas de signos” me temo que no se logró remarcar la senda semiótica de la intertextualidad. De cualquier forma, no es tarde para reiterar que no nos ocupamos únicamente de las transformaciones temáticas, formales, o estilísticas sino que nos enfocamos en las semánticas, de los sistemas de signos, de la significación, del sentido. Fin del recuento de daños.

¹¹ Navarro, Desiderio . Óp. Cit. p. 171.

¹² Kristeva, Julia. *La Révolution du langage poétique*, París, Seuil, 1974, págs. 59-60. Fragmento traducido en Desiderio Navarro. Op. Cit. p. 7.

4.2 LA CANCIÓN

Con el metal, siempre, algo tiene que pasar: *slam*, *headbanging*, *crew surfing*, *air guitar*, los vecinos cierran las ventanas y los progenitores “corren el riesgo de perder parte de su influencia como modelos para sus hijos”¹³. Dicen que, al escuchar Anthrax, las ratas “se comen entre sí y con Led Zeppelin las plantas crecen deficientemente”¹⁴. Hasta hay estudios¹⁵ que, sólo con el título, descalifican al heavy.

Pareciera que pocos saben que los metaleros son “gentiles, creativos y cómodos consigo mismos”¹⁶, tanto así que ya no es una música “de hombres” sino inclusiva y crecientemente del gusto la audiencia masiva femenina¹⁷.

Ante estudios tan risibles, citados en el primer párrafo, Theodore Cartman diría que lo más que puede pasar es que los hippies se dispersen¹⁸, Fat Ed Tubbs diría que la única regla del metal es “tocarlo bien fuerte”¹⁹ y el Amo del Merol diría que la “masacration y tambores relampagueantes” no son para “*posers*”²⁰; y estoy seguro que si Bach y Wagner reencarnaran hoy, serían metaleros, sustituirían las pelucas blancas de rollitos por mata larga y dirían que quien pueda evitar prenderse con una buena rola de heavy entonces es un hippie, una planta, un abyecto autor intolerante o un insensible.

El primer sentido que desarrollan los mamíferos es el tacto, seguido del oído, sin embargo, éste es, desde un punto de vista físico, es una parte del primero. Las vibraciones acústicas²¹ mueven a nuestros órganos auditivos, sentimos el sonido por la presión ejercida a

¹³ Estévez Pérez, Héctor Raúl. *Actitudes de padres de familia con hijos adolescentes hacia el género heavy metal*. Tes. Universidad Insurgentes, p. 75.

¹⁴ Copley, Jennifer. *Psychology of Heavy Metal Music, Effects on Mood, Aggression, Suicide, Drug Use and Intelligence* *Artículo publicado en mayo del 2008 en la dirección http://cognitive-psychology.suite101.com/article.cfm/psychology_of_heavy_metal_music#ixzzOyOiB1seu

¹⁵ Scheel, K.R., & Westefeld, J.S. *Heavy metal music and adolescent suicidality: An empirical investigation.*, *Lawrence, J.S., & Joyner, D.J. *The effects of sexually violent rock music on males acceptance of violence against women*. Psychology of Women Quarterly., y *Becknell, M.E.; Firmin, M.W.; Hwang, et al. *Effects of listening to heavy metal music on college women: A pilot study*. College Student Journal.

¹⁶ North, Adrian. *The Social and Applied Psychology of Music*. Oxford University Press, USA 2008. 394 pp.

*Algunos extractos del libro pueden ser consultados en <http://web.sls.hw.ac.uk/North/Press%20releasesept.doc>.

¹⁷ Martínez, García, Silvia. *Decibelios y testosterona: una aproximación a las imágenes de género en el rock y el heavy metal*. Dossiers feministas. N°7, p. 117.

¹⁸ “Die Hippie, Die”, episodio 127, temporada 9 de South Park, Comedy Central, Estados Unidos, marzo 2007.

¹⁹ “Fat Ed’s Furry Fucking Guide To Metal” Episodio 4 de Fur TV, Series 1.5 MTV Networks Europa, junio 2009.

²⁰ Podcast “El Amo del Merol” transmitido por la extinta estación Radioactivo 95.8 FM, 2003.

²¹ Véase García Villegas, Rafael Francisco. *Música: el lenguaje de lo inefable*. Tes. UNAM, p. 25.

través del aire; es un tacto que se extiende más allá de la piel, una especie de tacto extracorporal. Entonces, cuando “oímos”, literalmente, “sentimos”.

Al escuchar música no sólo sentimos, también vemos, visualizamos un espacio multidimensional percibido “somáticamente”²² por los efectos emocionales surgidos de una experiencia enmarcada entre la afectiva y la cognitiva: la estética.

“El filósofo alemán Hamman decía que <<la lengua más antigua es la música>>²³, por los medios permanentes de los que se vale, el sonido y el tiempo, que configuran cualquier hecho sonoro existente o posible (...) Strawinsky decía que la música <<es un arte realista, que incluso en sus formas más elevadas, más aparentemente despegadas de todo, nos muestra algo sobre el mundo, que la gramática musical es una gramática de lo real (...). >>²⁴.”²⁵

Es esta “inmaterialidad de su lenguaje”²⁶ que vuelve al sonido el architexto de todas las demás formas de realidad estética por ser uno de los estímulos primigenios que percibe el humano en formación²⁷, quien, antes que todo, sólo puede sentir, escuchar, por ejemplo los latidos de corazón y peristalsis de su madre, y cualesquiera sonidos provenientes del exterior.

Los sentidos pueden llegar a ser experiencias sinestésicas en relación con la audibilidad, y, quizá por esto, todas las formas de arte son preeminentemente interdiscursivas respecto a la música, antropológicamente hablando. Esto lleva necesariamente a cuestionarnos ¿qué fue primero: la música o el lenguaje verbal? Es más natural imaginar cavernícolas reunidos en una fogata creando ritmos con palos, piedras y huesos que deliberando sobre las implicaciones de cambiarse de cueva durante el invierno.

La música tiene su origen en la experiencia corporal más primitiva, los gustos musicales responden a costumbres tan originales como las alimenticias.

²² Harris, Jerome. *El músico, la música y su entorno social*. Revista de Occidente. N° 151, p. 61.

²³ Fubini, E. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza. Madrid 1988.

²⁴ Butor, M. “La musique, art réaliste” en Pousseur, H. *Música, semántica, sociedad*. Alianza. Madrid 1984.

²⁵ Palomares Moral, José. *Comunicar la música*. Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación, N° 23, p. 16.

²⁶ Ibidem. p. 16.

²⁷ La titular del Laboratorio de Lenguaje de la Facultad de Psicología de la UNAM, Elda Alicia Alva Canto, probó que desde antes de nacer el feto puede identificar sonidos particulares o las voces de los padres. La nota aparece en portal del diario Milenio <http://www.milenio.com/node/555956>

“La música es una “cosa corporal”; encanta, arrebatada, mueve y conmueve: no está más allá de las palabras sino más acá, en los gestos y los movimientos de los cuerpos (...). La más “mística”, la más “espiritual” de las artes es quizá, sencillamente la más corporal.”²⁸

¿Quién no ha visto a un bebé balbucear repetidamente mientras golpetea objetos? Los distintos tonos de su llanto indican respectivos estados de ánimo, que pueden cambiar dependiendo de tono de la voz de su madre. Similarmente, la intensidad de su risa puede variar dependiendo de la fuerza del estímulo agradable que reciba, como cuando es elevado por su padre o mecido en su cuna. El humano usa a la música como lengua antes de poder articular palabras.

El sentido culturalizado, ¡humanizado!, de la música, incluido el heavy, es restringido. Es arte, sí, y por consecuente es cultura, pero la música no se trata del hombre solamente. El humano sólo le puso nombre a aquello que siempre ha estado ahí, la entropía, el caos, la naturaleza. Hablar de música no es muy distinto de teorizar sobre el *big bang* o el ADN, como diría Luciano Berio, hay una aparente inteligencia superior en los procesos musicales frente a quienes los realizan y escuchan; los elementos musicales son cuan células y cromosomas más complejos e inteligentes que el sentido que nosotros les podemos otorgar mediante los órganos sensoriales.

“Es como si la música estuviera mimetizando uno de los procesos naturales más increíbles: el paso de la vida inanimada a la vida animada, de formas moleculares a formas orgánicas, de una dimensión abstracta e inmóvil a otra vital y expresiva.”²⁹

La Real Academia de la Lengua define música como “Melodía, ritmo y armonía, combinados”, a su vez, define melodía como “Dulzura y suavidad de la voz o del sonido de un instrumento musical”. Hasta el diccionario es sinestésico, habla de sonidos con sabor. El hecho es que condiciona el término a un instrumento musical (artefacto) o una voz, por consiguiente la “música” sólo es humana según su lógica, pues, ante todo, requiere de los tres elementos ya mencionados, uno de los cuales proviene de nuestra especie. Lo que es peor, el *death metal*, por ejemplo, bajo esa lógica no sería música pues la dulzura y suavidad no son precisamente lo suyo; entonces ¿cómo explicar que exista el *melodic death metal*?

²⁸ Bourdieu, Pierre. Sociología y Cultura, p. 177.

²⁹ Berio, Luciano. “La música es totalmente relativa”, en Revista de Occidente. N° 15, p. 97.

Decir que la ecolocalización de los delfines es melódica, que los sonidos de la jungla son armónicos, o que el latir de un corazón tiene ritmo es totalmente acertado. No sólo una “canción” posee melodía, armonía y ritmo; el humano no inventó esos elementos, los descubrió; y un bebé, comprobablemente, los emplea empíricamente antes que el lenguaje verbal. Como construcción simbólica sí es humana, pero como un lenguaje, la música es universal de las formas de vida con sentido del oído; la música es comunicación.

Aunque esta parte del ensayo se ubique en el análisis³⁰ de la obra musical (discurso), no debemos de perder de vista los contextos de la producción (codificación), la ejecución (emisión del mensaje), la percepción (recepción), la comprensión (decodificación) y, lo más importante, la retroalimentación (intertextualidad³¹) de la misma.

Sin embargo, lo que sí tiene de crítico este análisis, es la selección. Incluir o excluir a determinadas bandas ya es, por sí mismo, un acto opinante al poder ser interpretado como una elección sistemática de ejemplos que son especialmente propicios para el estudio, pero, ciertamente, los análisis sólo pueden ser, en efecto, “excluyentes”, el espectro cultural del analista siempre es limitadísimo frente a la realidad.

Hasta ahora se ha tratado de incluir una variedad representativa de la realidad simbólica e icónica del heavy, pero en el caso del sonido, todo se vuelve aún más inabarcable. En el segundo capítulo citamos aproximadamente 16 letras de canciones, en el capítulo anterior ejemplificamos con 78 íconos, mientras que en éste, podríamos tomar unas cuantas canciones como, por ejemplo, Design Your Universe (Epica) y Fantasia (Stratovarius) para desarrollarlo. Toda la literatura sobre música es un apunte ensayístico, un pequeño esbozo, siempre se tratará de una obra preliminar.

Nos limitaremos a discursar sobre la música en forma del producto cultural “canción”, en particular, la de heavy metal, naturalmente. De nueva cuenta, el diccionario nos pone en aprietos, define canción como “Composición en verso, que se canta, o hecha a propósito para que se pueda poner en música”. De modo que una música sin letra o sin canto no sería canción pues no se puede “cantar”. Entonces ¿qué son aquellas piezas puramente

³⁰ Para revisar la diferencia entre crítica y análisis musical véase Cantón García, José Antonio. *Prensa y música: divulgación y crítica*. Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación, N° 23, p. 47.

³¹ *La cual, a su vez, recordemos que implica a el sujeto de la escritura, el destinatario de la escritura, el texto y los textos exteriores, según Kristeva.

instrumentales? ¿No son canciones? Dejémosnos de paradojas enciclopédicas de una buena vez, definamos bajo nuestros términos a la “canción”.

Ante todo, una canción es un texto, es decir, un conjunto articulado de signos que puede ser sujeto a una lectura. En este sentido, una canción es un texto musical (rítmico, armónico y/o melódico³²), con determinadas figuras, tópicos y tropos, emitido y percibido por un acto performativo (deliberado) acústico que se vale de uno o más medios físicos y/o corporales para su realización, mismo que es replicable por medios técnicos y/o tecnológicos, y de una duración definida.

La letra de la canción y el ícono bastan con su sola presencia para significarse a sí mismos, son conjuntos de signos que se materializan en medios impresos para ser codificados y decodificados tanto digital como analógicamente. Pero la canción implica dos medios físicos pues su sistema de notación es implícitamente necesario para reproducirse de manera exacta en futuras ocasiones; aunque se pueda memorizar “de oído” la canción por parte de los ejecutantes siempre existen virtual o físicamente las partituras.

Nos circunscribiremos a analizar el texto acústico de la canción, el sonido, y, dentro de este último, no analizaremos, de lleno, al canto en su dimensión lingüística sino como un instrumento más. En otras palabras, nos enfocaremos en la canción como un código analógico dejando latentes, hasta donde sea posible, las implicaciones verbales, código que ya fue analizado en el segundo capítulo.

4.3 EL MODELO DE ANÁLISIS

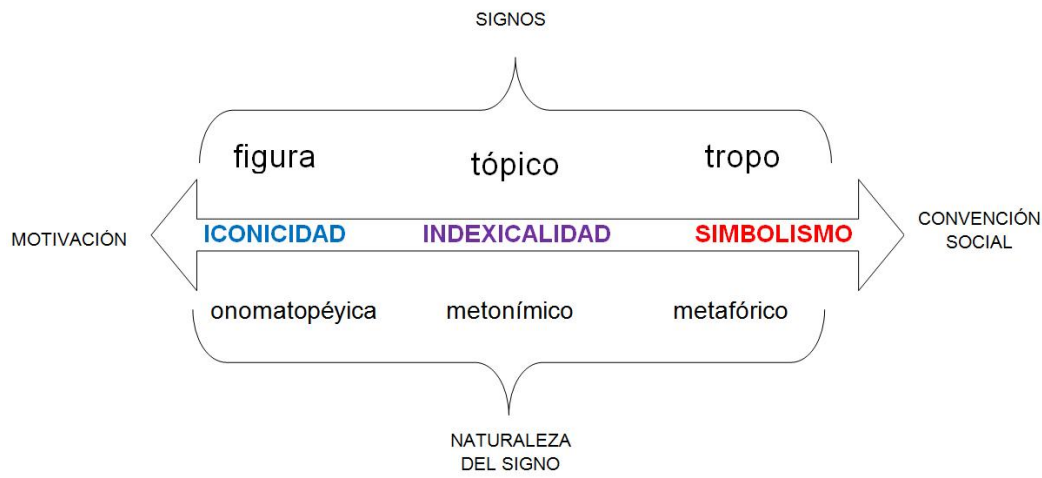
Si toda unidad cultural puede ser dotada de sentido, cada manifestación humana se puede convertir en una unidad semántica, de significación. En la cultura la unidad mínima con sentido es, pues, el signo, por lo que “(...) los conceptos semióticos pueden ser vistos como modelos analíticos universales.”³³ Y, no sólo los conceptos, sino también sus modelos.

La canción de heavy, en tanto manifestación humana, articula como unidades de significación al ícono, índice y símbolo, mismos que se enmarcan en lo que Pierce denominó,

³² Para profundizar en los conceptos “melodía”, “armonía” y “ritmo” véase Jiménez Guzmán, María del Carmen, Pichardo Paredes, Juan, et al. *El Lenguaje de las artes, expresión y apreciación artísticas*, p. 31.

³³ Stefanija, Leon. *Globalizing musical identities: remarks on the semiotics of music*, p. 2. Artículo publicado por la Facultad de Artes de la Universidad de Ljubljana, Slovenia, en la dirección: <http://www2.arnes.si/~lstefa/Clanki/GlobalizingIdentitiesRemarksOnMusicSemiotics.pdf>

respecto a cada uno, *firstness*, *secondness* y *thirdness*³⁴. Nosotros habremos de tomar como base este entendimiento semiótico para el modelo de análisis del sonido, donde la iconicidad es primeridad, la indexicalidad es secundaridad y el simbolismo es terceridad.



En la canción, la iconicidad es onomatopéyica porque la figura es cualitativamente similar o análogo al objeto que representa (sustituye); la indexicalidad es metonímica en tanto asocia (implica) a determinado sonido con alguna práctica, causa o efecto mediante el tópico; y el simbolismo se da metafóricamente pues evoca (invoca) significados interpretativos externos a través del tropo.

Por ejemplo, una guitarra no es sólo una unidad semántica a partir del momento en que se pronuncia, escribe, dibuja o suena como “guitarra”; sino que también es una unidad semántica cuando se inserta, por usanza, en un eje de oposiciones o de relaciones con otras unidades semánticas como, guitarra eléctrica, ‘violín’, ‘batería’, etcétera, lo cual a su vez se liga con el paradigma “concierto” o “banda”. Pero además, existe un nivel terciario, simbólico, cuando la convención social determina una asociación o implicación de la guitarra con paradigmas como, por ejemplo, “masculinidad”, “sensualidad”, “virtuosismo”, John Petrucci, Joe Satriani, Paul Gilbert, heavy metal, etcétera.

³⁴ Cfr. Pierce, Charles Sanders. *The Philosophical Writings of Pierce*. The Free Press, New York 1955.

4.4 LA FIGURA

“(…) figura constituye el paso de la forma a su imitación, del ejemplo o modelo a la creación o apariencia última, de manera que el campo del término abarca tanto el de forma como el de imagen.”³⁵

Es decir, en términos retóricos, la figura es el eslabón entre el dispositivo (estructura) y el inventio (de lo que se habla) de un discurso, ensalza al elocutio (el estilo). La esencia del heavy es expresiva porque sus figuras funcionan como ornamentos que, tanto formal como afectivamente lo hacen, precisamente, figurativo.

El *cómo se dice* expresa tanto o más que el *qué se dice*, por ejemplo, al escuchar una canción de metal en finlandés, alemán, japonés o latín, quienes no entendemos la letra, ciertamente, podemos más que conformarnos si lo instrumental es expresivo o incluso, simplemente, si la voz es eufónica. El ser sordos ante el código lingüístico nos vuelve mejores cómplices de un entendimiento basado en las figuras análogas del sonido.

Adular las formas del sonido antes de poder apropiarse de la letra de la canción deriva de la autosuficiencia de los ornamentos, quienes, finalmente pueden “adquirir más importancia que los sujetos que se tenía pretensión de embellecer, o incluso infravalorarlos”³⁶. Se puede ser “sordo” ante la letra o el código verbal pero nunca respecto al sonido instrumental, es difícil imaginar a alguien decir “no entiendo el sonido de Kiss porque no me sé la letra”; sería más congruente, en todo caso, decir “no me gusta el sonido”.

Seamos sinceros, las bandas de heavy nos enganchan primero por el sonido, el descubrimiento y apropiación de las letras puede venir después; tararear sin conocer la letra queda libre de sentimiento de culpa si la canción satisface el hambre de música. Prueba de ello, seguramente, es el *death* y *black metal*, donde ciertamente es imposible entender “de oído” toda la letra pues parte de su estética sonora es la deformación. Para cantar una canción de *death* hay que conocer la lírica por otros medios que el concierto o la canción como tal.

³⁵ Marín Corbí, Fernando . *Figuras, gesto, afecto y retórica en la música*. Nasserre: Revista aragonesa de musicología, Vol 23. No 1, p. 2.

³⁶ Ibidem. p. 37.

Y, en caso de no tener acceso a la letra en el contexto de la ejecución o apreciación de subgéneros como los mencionados, insisto, la estructura musical puede evocar metafóricamente, en la terceridad, a los paradigmas del “contenido”. (Reproduzca³⁷ track 1 del CD anexo a la tesis: Fragmento de “Welcome To Samhain”, Morrigan).

“Si el argumento no aparece allí de manera evidente; es porque esta música lo ha absorbido completamente, lo ha disuelto en ella misma. Lo ha eliminado, pero en el sentido del término Hegeliano “aufheben”: suprimir y conservar a la vez, bajo una forma mediada.”³⁸

Pareciera que las palabras hacen una intrusión en un juego donde son prescindibles, y si cada sonido en el heavy, al igual que en el “arte culto”, busca estimular tanto al oído como a la mente, entonces persigue a la llamada “alma y perfección” de la música. Sin embargo, dicha perfección o idealización sabe que “la adición de texto a otras voces produce una densidad que amenaza con arrollar el cantus”³⁹, lo que se diga tendría que ser tan valioso como el estilo, igual de denso o ligero o, al menos, ad hoc.

Hay que preguntarnos, por un lado, si existen figuras retóricas⁴⁰ que son necesariamente lingüísticas y, por tanto, más difíciles de aplicar al sonido, como por ejemplo: el epíteto, la hipálage, el paralelismo, el difrasismo, el hipérbaton, la hipotiposis, la ironía, la prosopopeya, el quiasmo, la perífrasis, la sinécdoque, la sinestesia, el polisíndeton, entre otras. Éstas, en todo caso, son aplicables por el diseño de instrumentos teóricos, refinados, pero dependientes de una interpretación de carácter personal de cada autor.

Y por el otro, habremos de cuestionar si las figuras más evidentes en el heavy son, como presupongo, el arcaísmo, la anáfora, la antítesis, la elipsis, el estribillo, la hipérbole, la palíndroma, la gradación, la onomatopeya, etcétera. ¿Cuál es, entonces, el límite la trasposición lingüística a los paradigmas musicales? ¿Es la música, más bien, el architexto figurativo de la retórica verbal? Iniciemos pues, con la figura más motivada.

³⁷ Si usted no cuenta con el CD anexo a la tesis, para escuchar en línea los correspondientes tracks busque el perfil del usuario “rikensuki” en youtube.com

³⁸ Grabocz, Marta . *Fórmulas recurrentes de la narrativa en los géneros extra-musicales y en la música*. Pensamiento, Palabra y Obra, Revista de la Facultad de Artes de la Universidad Pedagógica Nacional. N°2, p. 66.

³⁹ Ídem.

⁴⁰ Para revisar ejemplos de estas figuras recomiendo Paredes Chavarría, Elia Paredes. *Prontuario de lectura, lingüística, redacción, comunicación oral y nociones de literatura*. Limusa, México 2003, 446 pp.

4.4.1 EL SONIDO PREGRABADO

“(…) la tecnología musical ha sufrido una bifurcación. Donde antes sólo había instrumentos, es decir una tecnología comparativamente simple para producir música, ahora hay que añadir todos los aparatos que sirven para reproducirla”.⁴¹

La figura más motivada en la canción de metal es el sonido pregrabado, el llamado “efecto”⁴². Así como una fotografía representa análogamente a algo, una grabación remite directamente a su objeto porque suena igual que él, (reproduzca la pista 2 del CD Anexo a la tesis: “Sonidos pregrabados”).

Listado de fragmentos :

1. Avión: Distant Skyes (Stratovarius)
2. Explosión y sirena de alarma: Blood on your hands (Arch Enemy)
3. Voz en micrófono: Semblance of liberty (Epica)
4. Lluvia pesada: Raining Blood (Slayer)
5. Locutores de radio: Wither (Dream Theater)
6. Campana: For Whom The Bell Tolls (Metallica)
7. Motor: 1320 (Megadeath)

Es obvio que no fueron, por ejemplo, la batería ni la guitarra quienes generaron estos sonidos, sino que son elementos insertados en el discurso de la canción. Si bien son las figuras más “naturales”, motivadas y análogas, porque implican un nivel casi nulo de convención social para ser decodificadas, también son, irónicamente, las más artificiales en el sentido discursivo pues fueron extraídas de un contexto sonoro distinto al de la canción, o incluso algunos pudieron haber sido obtenidos de un banco digital de sonidos para luego colocarlos en el conjunto del concepto del tema musical.

El hecho de ser las figuras más motivadas no priva a sus significados de trascender a la terceridad, sin embargo, ésta requiere de una convención mayor en el escucha para decodificarse. Por ejemplo, en Semblance Of Liberty sólo se comprendería el contraste entre lo dicho por George W. Bush y lo dicho por los vocalistas de Epica al estar consciente de la lírica y las respectivas declaraciones políticas; mientras que en una dimensión puramente análoga el oyente sólo podría identificar a una persona hablando al micrófono con un fondo

⁴¹ Matthews Wade A. “I Sing the Body Electric, Reflexiones sobre la música en la era electrónica”, en Revista de Occidente. No 151, p. 48.

⁴²El término es propenso a la confusión pues los efectos o FX, más bien, son retoques que se aplican a determinados canales de audio o partes de la canción (distorsiones, ecos, paneos, etcétera) durante su masterización o incluso durante el mismo concierto.

de metal. De igual forma, sin la lectura de la lírica o, siquiera, saber inglés, no entenderíamos que los locutores en Wither hablan sobre jóvenes suicidas, contexto con el cual el nombre de la canción guarda una relación metafórica.

En otras palabras, estos ocho ejemplos son estructuralmente icónicos por ser cualitativamente equivalentes a su objeto, pero en un plano semántico gramatical son símbolos a medida que adquieren un sentido intertextual por la letra de la canción al comentarla y complementarla de cierta forma.

La primeridad, secundidad y terceridad no son mutuamente excluyentes sino fases complementarias del signo, en este sentido, el sonido pregrabado ya da indicios de una conciencia significativa por parte de la canción y de su autor, el cual no sólo busca producir la imagen una imagen acústica en el escucha a manera de “pista” o cita (paratexto) sino que inserta este signo como un complemento a la dialiogenicidad entre referencias reales, musicales e imaginativas.

Independientemente de remitirnos a espacios, objetos o a situaciones específicas el sonido pregrabado supera la motivación de la onomatopeya, la cual únicamente se parece o es muy similar acústicamente a su objeto pero no idéntico.

4.4.2 LA ONOMATOPEYA

Cuando tenía once años no sabía de la existencia del *heavy metal* como un género musical, lo más que podía hacer para identificar a su música era asociarla con una serie de sonidos muy concretos: soldados marchando, sierras, rechinos de rejas, afiladores de cuchillos, locomotoras, barrido de llantas, martillazos, etcétera. Y, si bien no entendía una palabra del inglés, comprensiblemente la expresividad de estas figuras dotaba a su música de una presencia inconfundible y, a la vez, conexas con un sinfín de imágenes caricaturescas y cinematográficas. Los “ruidos” eran, para mí, todo menos instrumentos musicales (reproduzca track 3 del CD anexo a la tesis: “Onomatopeyas”).

Listado de fragmentos:

1. Painkiller (Judas Priest)
2. Helden (Apocalyptica)

3. Deshumanization (Arch Enemy)
4. Father Time (Stratovarius)
5. Never Enough (Dream Theater)
6. Runaround man Motorhead

Es insensato preguntarse qué es lo sustituido por la onomatopeya, ésta no necesariamente requiere de un objeto predeterminado para buscar una semejanza con él, la figura sólo sobreviene icónica conforme puede ser estructuralmente equivalente a otro signo.

Por ejemplo, independientemente de lo que los músicos hayan tenido en mente durante la composición, el doble bombo en Deshumanization se asemeja a una ráfaga de ametralladora, la voz en Father Time pareciera recrear el efecto sonoro de la caída de un proyectil, como si realizara una parábola hasta que explota; el continuous finger board en Never Enough guarda cierto parecido con sonidos de computadoras o armas de ciencia ficción; y las guitarras y percusiones en Runaround Man son como una máquina que arranca. Son figuras que poseen significados musicales múltiples donde se asoma ya la indexicalidad.

“Por significados se entienden también las fórmulas musicales expresivas que pueden estar ligadas a elementos de un texto, siendo, sin embargo, susceptibles de liberarse del mismo en el marco de un género musical instrumental, y guardando el mismo contenido afectivo o referencial/descriptivo en su forma autónoma.⁴³

El elemento textual al que están ligadas estas onomatopeyas podría ser, por un lado, la lírica de la canción (cuando ésta la tiene), y por el otro, la sola estructura figurativa de la melodía. La onomatopeya, entonces, podría ser vista como una figura con un alto grado de libertad asociativa de significados y a la vez como un elemento inserto en un sistema consciente de su significación conceptual. Es una figura engañosa pues deambula de la iconicidad y al simbolismo por ser susceptible de un “acomodamiento” por parte del autor y/o el escucha en su marco de referencia sonoro, la onomatopeya hace al heavy una música descriptiva.

Podríamos decir que las guitarras de The Kikgs, The Yarbids y Blue Cheer son, en parte, el architexto o el “efecto” primigenio para la distorsión en el heavy, elemento sin el cual las onomatopeyas a base de cuerdas no serían tales (reproduzca track 4 del CD anexo a la

⁴³ Grabocz, Marta. Óp. Cit. p. 64.

tesis: “Distorsiones”). Madga Bonet, tiene razón, la distorsión en la guitarra es importante, más no imprescindible.

Listado de fragmentos

1. You Really Got Me (The Kings,1964)
2. Stroll On (The Yarbuds, 1966)
3. Summer time Blues (Blue Cheer, 1968)

En un sentido estricto, toda onomatopeya es, a parte de ícono, índice porque proviene de un fenómeno acústico particular: los instrumentos nos señalan rasgueos, frotaciones, percusiones, pulsiones, distorsiones, etcétera. El sonido es la consecuencia directa de estas acciones, y en ese sentido indica una asociación inseparable. Este nivel elemental de la indexicalidad, menos complejo que el del tópico, es de considerarse en esta figura pues gracias a él no sólo se realizan referencias externas sino también relativas a la misma canción para “sonar como ella misma”, hablo de la mimesis, imitatio⁴⁴ o autorreferencialidad, “la forma más simple de iconicidad”⁴⁵. (Reproduzca track 5 del CD anexo a la tesis: “Autorreferencialidad”).

Listado de fragmentos:

1. Unholy Warcry (Rhapsody Of Fire)
2. Deep Silent Complete (Nightwish)
3. Destiny (Stratovarius)
4. Freak on a Leash (Korn)
5. Save My Life (Xandria)
6. The Rise Of Sodom And Gomorrah (Therion)

La autorreferencialidad⁴⁶ es, sencillamente, la imitación del canto por parte de un instrumento musical o viceversa. Esta figura es equiparable al fervor vocal del Renacimiento, donde la voz humana era el modelo para la ejecución de los demás instrumentos, quienes la imitaban modulando el sonido. La voz, como símbolo, era el elemento que representaba el antropocentrismo del siglo de las luces, dictaba no sólo el “contenido” sino la estructura de la canción.

⁴⁴ Marín Corbí, Fernando. Op. Cit.

⁴⁵ O. Beeman, William . *Los tropos de la música*. Revista de antropología social N° 15, p 269.

⁴⁶ *Esta figura es más frecuente, probablemente, en el metal sinfónico y gótico pues la voz, en ambos, se ha tornado como un “instrumento” prácticamente imprescindible y, en muchos casos, el eje de toda la composición melódica.

Bajo el mismo contexto onomatopéyico, el imitatio en el heavy también se da un nivel más general. Por ejemplo en la imitación del canto de otros vocalistas a modo de “influencia⁴⁷ o tributo”. Hay voces consideradas como arquetípicas y pioneras para el canto del metal, architextos (reproduzca track 6 del CD anexo a la tesis: “Architextos de canto”).

Listado de fragmentos:

1. Robert Plant (en *Communication Breakdown*, 1969, Led Zeppelin)
2. Ozzy Osbourne (en “*Black Sabbath*”, 1970, Black Sabbath)
3. Ian Guilan (en *Highway Star*, 1972, Deep Purple)
4. Freddie Mercury (en "*Bohemian Rhapsody*", 1975, Queen)
5. Ronnie James Dio (en “*Stargazer*”1976, Rainbow)
6. Rob Halford (en “*The Ripper*”, 1976, Judas Priest)
7. Lemmy Kilmister (en *The Ace Of Spades*, 1980, Mötörhead)
8. Bruce Dickinson (en *The Number of the Beast*”, 1982, Iron Maiden)
9. David Vincent (en “*Immortal Rites*”, 1989, Morbid Angel)
10. Tarja Turunen (en “*Pharaoh Sails To Orion*”, 1998, Nightwish)

Así como “(...) no se puede comprender a Shoenberg si no se comprende a Bach o Beethoven (y viceversa)”⁴⁸, no se puede valorar a Trivium sin valorar a Metallica, a Dream Theater sin Mr. Big, a Angra sin Rainbow, etcétera. La imitación en el metal implica un ejercicio hermenéutico por su naturaleza dialéctica, donde la historia se desarrolla siempre como un nexo de sentido, toda época entrante arranca de otra anterior por negación o crítica.

Es una praxis que aspira a un “sentido intersubjetivo”⁴⁹, a una emancipación de las expresiones musicales en su conjunto. En este sentido se puede objetar que el heavy es moderno, no postmoderno, pues no se deslinda de una valoración retrospectiva y reconoce sus bases tradicionales, su ruptura con el pasado es simbólica más no de desentendimiento. Hay una evolución retroactiva de su pasado (siempre vigente) y si, como diría Habermas, la modernidad es un proyecto inacabado, el heavy pareciera arreglárselas pese al “desencantamiento”⁵⁰ de su época.

No es coincidencia, pues, que los conciertos sinfónicos guarden una estrecha relación performativa y técnica con el metal; el estilo operístico clásico nació, en parte, para “alcanzar

⁴⁷ Se profundizará en la noción de “influencia” en el subtema del tópico en el heavy.

⁴⁸ Revista de Occidente. No 151, p. 130.

⁴⁹ Gabás, Raúl. *J. Habermas: dominio técnico y comunidad lingüística*, p. 169.

⁵⁰ Cfr. Giddens, Anthony et al. *Habermas y la modernidad*, Cátedra, Madrid 1992.

el fondo del auditorio”⁵¹. Al no tener amplificadores, compositores como Wagner empleaban cantidades masivas de instrumentos para producir el efecto característico de sus sinfonías, similarmente, el vocalista de heavy realiza un esfuerzo vocal⁵² considerable para poder entregar su mensaje, sobresalir sobre el sonido tan “lleno”. Se reencarna el “obsesivo deseo de teóricos y compositores de ver mover y sacudir los afectos de un auditorio, tal y como hacían con sus discursos, los buenos oradores”⁵³

Si bien es cierto que el abanico de voces y estilos en la música heavy es inagotable, también hay que destacar la importancia del denominado canto virtuoso, que es comparativamente más abundante en esta música respecto a otros géneros igual de populares, lo cual perfila generalmente al canto del barítono y de la soprano como figuras sobresalientes en la estructura del heavy.

Es difícil aislar o enfocar a la primeridad en el metal pues la secundidad se infiltra inevitablemente a medida que se recuerda el respaldo histórico y mediático con el que cuentan sus figuras. Por ejemplo, cada vez que tengo la oportunidad hago que niños y personas, que nunca han escuchado heavy metal, oigan fragmentos de distintos subgéneros a fin de observar sus reacciones. Las figuras pasan prácticamente desapercibidas pues la indexicalidad los lleva inmediatamente a asociar, por ejemplo, al *gothic y black metal* con cine de horror, rituales y “gente encapuchada”, al *symphonic* con películas épicas como “The Lord Of The Rings”, al *trash y death metal* con “peleas y gente enojada”, al *folk metal* con “fiestas”, etcétera.

Francoamente, es poco factible hablar de figuras en el heavy que no conlleven a determinado grado de indexicalidad. La connotación de la voz no sólo delata la interdiscursividad del metal, incluso en figuras puramente instrumentales la onomatopeya implica una monumentalidad, el reconocimiento de una otredad previa digna de estudio y tributo para poder sonar *como ella*; veamos el hipotexto, por ejemplo, de algunos teclados en el heavy (reproduzca track 7 del CD anexo a la tesis: “Architextos de teclado”).

⁵¹ Bruce Dickin en el documental *Global Metal*.

⁵² Para una explicación especializada sobre las técnicas del canto clásico en el heavy véase *Ask a real musician: 5 classic male metal singers* de Claudia Friedlander, publicado el 30 de julio del 2010 en <http://www.invisibleoranges.com/2010/07/ask-a-real-musician-5-classic-male-metal-singers/>

⁵³ Marín Corbí, Fernando. Óp. Cit. p. 38.

Listado de fragmentos:

1. Highway Star (Deep Purple)
2. Tocata y fuga en re menor, BWV 565 (Johan Sebastian Bach)
3. The Mighty Ride Of The Firelord (Rhapsody Of Fire)
4. Tocata y fuga en re menor, BWV 565 (Johan Sebastian Bach)
5. Paid In Full (Sonata Arctica)
6. Tocata y fuga en re menor, BWV 565 (Johan Sebastian Bach)
7. Holy Solos (Stratovarius)
8. Tocata y fuga en re menor, BWV 565 (Johan Sebastian Bach)

Estos solos de teclado podrían ejemplificar, por un lado, a la comisura, el polisíndeton y otras figuras⁵⁴ presentes en la obra de Bach, que los profesionales de la música bien podrían explicar profundamente, tanto digital como analógicamente. No obstante, por otro lado, lo que aquí debemos traducir bajo los términos de la trasposición de signos, es que estas bandas realizan una anáfora o repetición que conserva ciertos elementos esenciales para su significación, independientemente del concepto de “influencia” o parodia.

Los títulos y letras de estas canciones de metal no invocan metatextualmente (comentan) o paratextualmente (citan) a Bach, sólo se da una intertextualidad muda, la architextualidad por imitación y repetición. Lo cual lleva a pensar que dicha anáfora borra prácticamente sus límites con los arcaísmos, el metal está ahído de ellos.

Los fragmentos de teclado se re-invocan mediante transformaciones genéricas, se reafirma el principio básico y fundamental de la representación musical de los afectos, la cual reside en la *imitación* por asociación analógica. Es el reconocimiento de la estructura musical (architexto) por parte del oído, donde luego “(...) la mente realiza la asociación entre el gesto y su significado afectivo. Las convenciones le dan al poeta y al compositor el poder de ser entendido con una claridad que trasciende lo ordinario”⁵⁵.

Es decir, entre más convención por parte del escucha, más posibilidades hay de tomar parte en el juego consciente de la architextualidad profunda y así el compositor gozará de una mayor libertad creativa. La dimensión poética del heavy, por sobre la crítica, se plantea a sí

⁵⁴ Para revisar las definiciones y ejemplos de una considerable variedad de figuras musicales véase *Ibidem*. p. 14.

⁵⁵ *Ibidem*. p. 38.

misma como una estructura holística y notablemente “afectiva” donde, irónicamente, el eje de sus transformaciones es estimulado por el canon, “la forma más severa de imitación.”⁵⁶.

Silvia Martínez afirma que hay cánones en el heavy, si éste los presenta, ¿hasta qué punto es capaz de desprenderse de ellos sin cambiar de subgénero? Inicialmente es entendible la objeción pueril de que los subgéneros del metal “suenan todos iguales”, pero tarde o temprano esa percepción cambia, radicalmente, de una insulsa falta de involucramiento a una sensibilización estética que exige tanto como el escucha pueda ofrecer. Y es precisamente, en el reconocimiento de las figuras que uno se inicia en el solaz de los matices del metal.

“STOCKHAUSEN: (...) yo no creo en absoluto que sea la música la que dé tanto, sino que es uno mismo el que da todo lo que puede al escucharla. En ese sentido, esta música es para quienes saben hacer algo con ella.

(...) Y se trata de una relación recíproca donde el participante no se deja subyugar pasivamente, sino que debe poner de su parte tanto como reciba; si no, no sacaría nada de ella.

⁵⁷

No me refiero al recelo con el que algunos fanáticos del heavy se proclaman como conocedores frente a una realidad estética (mucho más amplia que su capacidad de, siquiera, experimentarla toda), sino que el melómano de heavy necesita invertir simbólicamente tanto como recibe de la música, decide aprender una realidad, ante todo, desafiante por ser permanentemente experimental.

El metal, pues, es una polifonía, nuestros oídos deberían ser flexibles ante ese hecho. Digamos que el canon verdadero del heavy es, probablemente, la incansable experimentación del género, la transformación que se realiza pese a los trazos fundamentales que, relativamente, lo inmovilizan, todo resulta en una “metamorfosis constante”⁵⁸.

Esta transformación de la obra del heavy se acota y refleja en el texto trágico de la canción, el metal es una tragedia épica. El vuelco de la fortuna, similarmente a las obras dramáticas enmarcadas entre lo piadoso y lo temible, es tangible en términos de narratología musical. “Es necesario que, en la más hermosa de las tragedias, la disposición de los

⁵⁶ Marín Corbí, Fernando. Óp. Cit. p. 24.

⁵⁷ Theodor W. Adorno y Karlheinz Stockhausen. La resistencia frente a la nueva música. Extracto de una conversación que tuvo lugar en 1960 y fue recogida en la revista Contrechamps, núm. 9, París, 1990. En Revista de Occidente N° 151, p. 134.

⁵⁸ Grabocz, Marta. Óp. Cit. p. 65.

elementos no sea simple sino compleja.”⁵⁹ Para peripecia y complejidad el heavy “se pinta solo” (reproduzca track 8 del CD anexo a la tesis: “Otras figuras”).

Listado de fragmentos:

1. The Secrets Of The Sea (Hangar)
2. Childhood in Minor (After Forever)
3. House Of Pain (Venom)
4. This Is Your Life (Carcass)
5. Hellequin (Therion)
6. Walk (Pantera)
7. Frenetic (Metallica)
8. Ciarans Well (Tarja Turunen)
9. Arrepentimiento (Stravaganzza)
10. Vague Sentiments Unveiled (Sleep Terror)
11. Clouds Over California (Devildriver)
12. My Leader (Stream Of Passion)
13. Thank You Pain (The Agonist)
14. Your Blood Is Mine (Tears Of Magdalena)
15. Kingdom of heaven (Epica)
16. Beauty Of The Beast (Nightwish)

En los respectivos fragmentos, After Forever y Hangar hacen una *hipotiposis* a manera de introducción, pintan realísticamente una imagen previa al cuerpo narrativo de la canción; Venom y Carcass realizan un *repetitio* o anáfora, sientan una base donde se insertarán los elementos posteriores del tema; Therion y Pantera crean un *incrementum* o gradación que se aproxima a un clímax; Metallica y Tarja ejecutan un énfasis que refuerza progresivamente el sentimiento del tema a manera de catálisis; Stravaganzza y Sleep Terror crean una hipérbole por la exageración del énfasis, son fuerzas que desbalancean los afectos de la melodía; los solos de Devildriver y Stream of Passion funguen como paréntesis, pausas o abstracciones al margen del repetitio; Cradle of Filth y The Agonist presentan una antítesis, contrastan entes totalmente antagónicos a manera de nudo; Epica y Nightwish construyen una paronomasia o refuerzo por remarcar el final próximo de la canción, una culminación que se desvanece hasta terminar en silencio o desaparecer abruptamente.

Estas figuras musicales pueden ser interpretadas como el cuerpo de las circunvalaciones o altibajos de una narración donde el némesis o justicia retributiva dicta la fortuna de los elementos en el sonido, mismos que, en función de las letras de las canciones, pueden adquirir

⁵⁹ Grabocz, Marta. Óp. Cit. p. 61.

niveles simbólicos aún más complejos. No obstante, profundizaremos en esta trasposición análogo-lingüística más adelante, guardemos un poco de terceridad para la última parte de este capítulo.

La tragedia, para Aristóteles, era la *poiesis* (poesía) por excelencia y ésta, a su vez, puede ser vista como el discurso móvil del habla mítica, y si el objeto este último es el de proporcionar un modelo lógico y diegéticamente verosímil para resolver una contradicción u oposición, entonces la estructura figurativa de la canción de *heavy metal* podría ser considerada como intertextual respecto a los modelos narratológicos de, por ejemplo, la biblia o el *popol vuh*⁶⁰, o bien como un notable exponente moderno de la tragedia o el género épico.

No es descabellado, después de todo, considerar a toda esta peripecia como intertextual respecto a mitologías, por ejemplo, como la nórdica, maya y germánica pues cuenta con una “(...) articulación de sucesivos antagonismos, búsqueda de equilibrios, desbordamiento de fuerzas en conflicto. (...) revela una cosmovisión dinámica que rechaza cualquier tipo de interpretación reductiva.”⁶¹

Así, dicha condición poética y mítica se justifica si admitimos que la música heavy cuenta con acciones complejas, contrarias a las totalmente coherentes y unitarias donde el vuelco de la fortuna tiene lugar sin peripecia. Realiza el giro de la acción en sentido contrario o, como diría Greimas, “la negación de la situación inicial”⁶², la ruptura del contrario por oposición. Sin embargo, no se trata de una oposición absoluta sino de un abanico de contrastes y relaciones que enhorabuena tenemos la libertad de analizar aquí.

Éste, podría sumarse a la pléyade de estudios sobre obras musicales que “(...) se conforman al modelo narrativo transformacional descrito por Greimas, por lo menos en lo que concierne a la organización de los significados, esto es, en lo tocante a la estructura semántica profunda (...)”⁶³. Sigamos profundizando.

⁶⁰ Cfr. Cortez, Otilia. *Intertextualidad y paralelismo entre el Popol Vuh y La Biblia*. Espéculo: Revista de Estudios Literarios, ISSN 1139-3637, N°. 40, 2008

⁶¹ Aguirre Lora, María Esther, Flores Farfán, Leticia, et al. *Los lenguajes del símbolo*. Ed. Anthropos y Universidad Nacional Autónoma de México, México, 303 pp.

⁶² C. Levi-Strauss. *La Estructura del Mito*, antropología estructural.

⁶³ Ídem.

4.4 EL TÓPICO

Se dijo en el capítulo uno que el heavy es un género de géneros, a lo cual la noción semiótica de tópico musical añadiría que, precisamente por esa razón, también es un género competitivo en el sentido de que el escucha no puede evitar insertar determinados objetos sonoros en un mundo de sentido accesible a su *competencia*; la indexicalidad urge un grado de convención cultural o “esquemas cognitivos”⁶⁴.

No es que el metal exija escuchas “competentes” para poder ser comprendido, sino que, conforme se adhiere al gusto musical de determinado grupo, se revela a sí mismo con un potencial intertextual tan manifiesto como latente que, entre más se explote, más significativo se tornará para su público.

El tópico es un conjunto de figuras y/o una estructura proveniente de un contexto o género distinto al de la pieza donde aparece. Funge como el hipertexto de una práctica social⁶⁵ (e.g. rapsodia, teatro, circo, cacería, danza, rezos, actividades militares, etcétera) insertado o transformado en una música ajena a esos contextos originales (hipotextos).

La transformación del tópico, en el metal, radicaría esencialmente en la manera en que es combinado o contrastado con otros en una sola canción, misma que se adapta para un nuevo propósito. ¿Cuál es el designio de la canción de heavy? La actividad social fundamental de este género es, precisamente, escucharse y cantarse, independientemente de poder musicalizar actividades de la cotidianidad o productos audiovisuales ulteriores.

La canción de metal es hecha para ser tal, para atenderse, siendo el concierto el pretexto perfecto para ese fin; la práctica social posterior se vuelve, ahora, el hipertexto de la canción. Hay géneros para bailar, otros para *escuchar*, el heavy, contrario a lo que se pudiera pensar, es ambas cosas. La muestra más tangible de la dimensión cultural y monumental del metal es constituida por el tópico.

“(…) la teoría musical del tópico trata de enfatizar el concepto de cultura diferenciando aspectos culturoológicos, históricos, contextuales, etc. (...) es, en términos epistemológicos, una

⁶⁴ López Cano, Rubén. Óp. Cit. p. 63.

⁶⁵ Para profundizar sobre la música como elemento indispensable de algunas prácticas sociales a lo largo de la historia recomiendo Jerome Harris. *El músico, la música y su entorno social*. En Revista de Occidente. No 151, p. 61-70.

instancia omnipotente metodológicamente, sin embargo es una herramienta débilmente elaborada, por el momento.”⁶⁶

Es dicha debilidad que la intertextualidad puede asumir como una empresa semióticamente muy redituable, tal y como López Cano lo advierte al afirmar que “(...) el tópico permite desarrollar estrategias analíticas más eficaces para el estudio de los procesos semióticos complejos producidos por la intertextualidad”⁶⁷. Y qué mejor expresión musical que el tópico para probar que el heavy es un yacimiento de trascendencias textuales indispensables para su significación (reproduzca track 9 del CD anexo a la tesis: “Tópicos”).

Listado de fragmentos:

1. The Course Of Nature (Angra)
2. Race Wish (Versailles)
3. Poetic Pitbull Revolutions (Diablo Swing Orchestra)
4. Ex Caelis Oblatus (Luna Obscura)
5. From The Shadows (Tarot)
6. The Dance Of Eternity (Dream Theater)
7. Wild Chase (Edenbridge)
8. Mother of Abominations Craddle of Filth)
9. Creek Mary´s Blood (Nightwish)

Estos nueve ejemplos de tópico provocan una asociación con géneros musicales “ajenos” o anteriores al metal: ritmos tribales, concierto sinfónico, flamenco, meditación oriental, canto Navajo, mariachis, etcétera. La indexicalidad en el heavy se funda en la interdiscursividad⁶⁸ de sus figuras musicales que adquieren el grado de tópicos, quienes pueden aparecer como *fragmentos* mezclados que conviven armónicamente entre sí, o bien como soportes de una pieza entera, siendo este último el caso de un nivel relativamente autónomo de indexicalidad.

Dicho nivel se manifiesta para sí mismo o, como diría Roman Jakobson, en el ámbito de la “semiosis introversiva”⁶⁹. Los tópicos en el heavy tienen significados referenciales ligados a experiencias subculturales específicas, tan particulares como sus propios subgéneros, quienes

⁶⁶ Leon Stefanija. Óp. Cit. p 7.

⁶⁷ López Cano, Rubén. Óp. Cit. p. 63.

⁶⁸ Recordemos que la interdiscursividad es la trascendencia de un texto dado a formas de discurso paralelas, es, según César Segre, una “relación semiológica entre un texto literario y otras artes (pintura, música, cine, canción etcétera)”. Por ejemplo, cuando una novela es adaptada a un musical o cuando una fotografía inspira una fábula escrita.

⁶⁹ La semiosis introversiva es una función autocrítica de los códigos que les permite elaborar significados sobre sus significados, como si tomaran una distancia respecto a sí mismos para “verse de lejos” e incluirse como un paradigma más en su significación.

primero citan o invocan géneros ajenos y, con la usanza, los asimila para luego ser relativamente independiente de ellos. Es cuando el heavy se retoma a sí mismo sin necesidad explícita de remitir a algo distinto de sus paradigmas musicales históricamente característicos: lo que algunos denominan “influencias” entre bandas.

Por ejemplo, una banda de *symphonic gothic metal* no sólo es tópicamente sinfónica o barroca por el hecho de usar conjuntos de figuras semejantes a piezas de Wagner⁷⁰ o Bach sino también por retomar elementos considerados, paulatinamente, muy característicos de otras bandas de metal sinfónico. Así, Diabulus in Musica es indexical respecto a Therion quien, a su vez, lo es respecto a la música que empleaba los tópicos en sus contextos originales (reproduzca track 10 del CD anexo a la tesis: “Semiosis introversiva 1”

Listado de fragmentos:

1. La passion según San Juan (Johan Sebastian Bach BWV 245) 1724
2. Ride Of The Valkiries (Richard Wagner) 1870
3. To Mega Therion (Therion) 1996
4. Come To Paradise (Diabulus in Musica) 2010

Similarmente, El Cuervo de Poe no sería tan indexical respecto a Giusepe Tartini, pese a articular elementos de éste último, como respecto a The Sins Of Thy Beloved, porque emplea tópicos más próximos a esta banda de metal gótico a manera de estructura genérica nacida de por la imitación. Es una influencia barroca indirecta, pero influencia al fin y al cabo (reproduzca track 11 del CD anexo a la tesis: “Semiosis Introversiva 2”).

Listado de fragmentos:

5. Trino del Diablo (Giuseppe Tartini) Siglo XV
6. Until The Dark (The Sins Of Thy Beloved) 1998
7. Claroscuro (El Cuervo de Poe) 2007

En otras palabras, el heavy, inicialmente, es indexical respecto a géneros independientes o ajenos a él, pero, posteriormente, puede ser indexical respecto a sus propias variantes, por lo que podría decirse que Visions of Atlantis, por ejemplo, suena más a Nightwish que a Hans Zimmer; o que Korpiclaani fue influido más por Fintroll que por la polca finlandesa o las marchas celtas. Es como si probáramos dulces de naranja (con saborizante artificial) tantas

⁷⁰ *Recomiendo “The Miskolc experience” de Therion, Nuclear Blast Records 2009.

veces, que cuando probemos la naranja en sí, ésta nos remitirá al saborizante (reproduzca track 12 del CD anexo a la tesis: “Semiosis introversiva 3”).

Listado de fragmentos:

1. He´s a Pirate (Hans Zimmer) 2003
2. Dark Chest Of Wonders (Nightwish) 2005
3. At The Back Of Beyond (Visions of Atlantis) 2007

Es admisible reconocer la existencia de pocas modalidades principales del heavy, pero la heterogeneidad de sus retomas, dentro de sí mismo, articula una autotextualidad donde las transformaciones por semiosis introversiva crean a los subgéneros o híbridos de híbridos que son el cuerpo da esa originalidad propia, por ejemplo, el llamado *symphonic black metal*. La architextualidad (por imitación) se vuelve autotextualidad por la contrastación y transgresión del tópico musical.

Hablamos de autotextualidad porque el metal, como código y discurso con una consciencia autocrítica, sabe de los experimentos que realiza, declara sus influencias y “tributos” como aleaciones de aleaciones. A estas alturas prácticamente todos los sabores del heavy se han mezclado por la cuchara de la autotextualidad, sintamos algunos ejemplos (reproduzca track 13 del CD anexo a la tesis: “Autotextualidad”).

Listado de fragmentos:

1. Trollhammaren (Finntroll) “Folk black metal”
2. Masquerade (Symphony X) “Progressive symphonic metal”
3. Mother earth father thunder (Bathory) “Black Viking metal”
4. Freedom (Blodd Stained Child) “Trance death metal”
5. My Apocalypse (Arch Enemy) “Melodic death metal”
6. Riding The Wings Of Eternity (Rhapsody of Fire) “Symphonic power metal”
7. Te Quiero Puta! (Rammstein) “Alternative metal”

A diferencia de los nueve tópicos preminentemente extroversivos, listados más arriba, éstos sustentan a la canción entera más que ser una especie de “cita”, a forma de metatexto, de géneros ajenos. Son muy buenos ejemplos de la apropiación de la que hablábamos anteriormente.

Independientemente de sus etiquetas discográficas y periodísticas los tópicos de estos ejemplos son prueba fehaciente de la transposición de signos en las expresiones musicales. Lo único certero en ellos es que es difícil catalogar a su banda en un solo subgénero; de ahí que

existan conjuntos con cuasi títulos nobiliarios por la gran cantidad de influencias que tienen, por ejemplo Cradle of Filth, Moonspell, Dark Lunacy, Kiana, Dagor Dagorath, Infinite Tales, Rammstein, etcétera. Son incatalogables.

En el capítulo dos se concluyó que el “género profundo” del heavy radica en la architextualidad de sus paradigmas culturales presentes en las letras de las canciones, sin embargo, en el caso del sonido, el género profundo radica específicamente en el tipo de transformaciones históricas de las figuras musicales y, por tanto, de los tópicos.

Por lo anterior sería válido decir que una banda puede tener un architexto o género gótico pero una secundidad musical romántica o al revés, por ejemplo.

“(…) la función y el contenido ya no se refieren el uno al otro de manera directa. El contenido mismo se hace múltiple y complejo, lo mismo que su alcance social. Su definición, su aprehensión, se hace difícil desde el punto de vista estético.”⁷¹

Si, como hemos dicho, la significación lingüística del metal se puede transformar y disolver por completo en el sonido, es cuando realmente se puede hablar de un contenido musical al margen de la dicotomía forma-contenido o melodía-lírica.

Es decir, la letra termina por influir al sonido mientras que este último es el que sustenta a la significación musical en un plano análogo, dando como resultado discursos paralelos fundados en la intertextualidad. Marta Grabocz diría que “(…) es siempre el impulso proveniente del material el que prevalece. (...) transforma al contenido y, junto con él, los trazos estructurales y estilísticos del género”.⁷²

Considero que ahora es más entendible el hecho de que el *heavy metal* enriquece dicha semiosis introversiva conforme evoluciona y diversifica sus manifestaciones, pues puede “(…) informar, modular o contextualizar otros significados, y ya que un signo puede perfectamente referirse a otro signo, el objeto de esta información, modulación y contextualización puede radicarse dentro, o fuera, del sistema simbólico que utiliza”.⁷³

⁷¹ Grabocz, Marta. Óp. Cit. p. 65.

⁷² Ídem.

⁷³ Revista de Occidente. N° 151, p. 67.

Es gracias a esta capacidad de la comunicación que podemos tener “sub-subgéneros” y por ejemplo, canciones como Heavy Metal (Judas Priest), The Book Of Heavy Metal (Dream Evil), y Hevy Metal Universe (Gamma Ray): el heavy habla sobre sí mismo.

Robert Hatten estaría de acuerdo con la afirmación de que los tópicos en el metal incentivan subgéneros expresivos que producen una “correlación musical compleja”⁷⁴, no obstante aún faltaría acceder al último piso de dicha complejidad, entremos de lleno en la terceridad, en el simbolismo de la canción de metal.

4.6 EL TROPO

El simbolismo musical se da cuando la significación de la pieza se vale de convenciones meramente culturales o de interpretaciones que dan lugar a una “metáfora musical inherente”⁷⁵.

Algunos autores tratan al *tropo* como sinónimo de figura musical, no obstante nosotros emplearemos la noción, más específica, de ese ente semiótico como una instancia simbólica complementaria de la figura y el tópico por ser más que la integración de las partes de estos últimos. En este sentido el tropo musical puede ser visto como un proceso de “combinación de dos o más tópicos que dan pie a un segundo orden tópico”⁷⁶.

IncurSIONAR en la amplia gama de propuestas metaleras obliga al escucha a, de alguna forma, dar sentido y orden a tanto caos. Si el mundo es un lugar pequeño, el heavy es algo que lo interconecta de maneras inimaginables, la farándula del metal es un vecindario bien comunicado. Los *covers*, adaptaciones y colaboraciones involucran a los residentes de maneras tan intrincadas como directas; en cualquier caso, luego de aclimatarse en la borrachera uno no tiene de otra más que desarrollar “modelos de interpretación”⁷⁷.

⁷⁴ Hatten, Robert. *Musical Meaning in Beethoven. Markednes, Correlation, and Interpretation*. Indiana University Press, Bloomington, 1994, p. 67.

⁷⁵ Hatten Robert. *Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics, Tropes, and Gesture* En: *Musicological Annual* 41, Ljubljana: Departamento de Musicología, 2005, págs. 5-30.

⁷⁶ Stefaniya, Leon. Óp. Cit. p. 2.

⁷⁷ Estos modelos son definidos como un “conjunto de rutinas y operaciones de inferencia complejas que aplicamos una y otra vez a circunstancias similares de cognición. Son muy flexibles y variables y aceptan la inclusión o supresión de estrategias emergentes. Se sustentan en acciones de inferencia por inducción, deducción y abducción”. López Cano, Rubén. Óp Cit. p. 67.

La canción de heavy no sólo posee ciertas cualidades figurativas por combinar tópicos y contrastarlos sino que se enmarca en los denominados géneros secundarios y terciarios de la música, los cuales “(...) son tipificados, generalizados e independientes como las sinfonías, sonatas, oberturas, etc.⁷⁸” A diferencia de los primarios que son reclamados por una necesidad directa. Como se dijo anteriormente, la rola de merol existe para ser tal, para tocarse, sonar, disfrutarse (reproduzca track 14 del CD anexo a la tesis: “Géneros secundarios”).

Listado de fragmentos:

1. Intro (Legenda Aurea)
2. Prleude (Elegy of Madness)
3. Overture: The Dark Secret Misteries in Carpathians (Forever Slave)
4. Intermezzo Librete (Arch Enemy)
5. Interlude I: Dei Gratia (Kamelot)
6. Exit Unique (Edenbridge)
7. Outro (Nemesea)

Estas piezas tipificadas le confieren a su respectivo disco una continuidad como si él mismo se tratara de una sola canción, concierto o libro: son eslabones ubicados en el inicio, mitad y final del álbum. Complementan la conceptuosidad lírica del álbum. Por su parte, también hablaríamos de tropos cuando la canción se anuncia como un movimiento independiente y con un contexto específico y propio, como la serenata, la mezcla, el réquiem, la sinfonía, el concierto, la sonata, etcétera (reproduzca track 15 del CD anexo a la tesis: “Géneros terciarios”).

Listado de fragmentos:

1. Serenade Of Sorrow (Draconian)
2. The Big Medley (Dream Theater)
3. Twilight Symphony (Stratovarius)
4. Gilberto Concierto (Paul Gilbert)
5. Ocean Sonata (Yngwie J. Malmsteen)

4.6.1 EL COVER

Los *covers* constituyen una extensa práctica de imitación en el heavy metal. Su realización es una forma de iniciar bandas donde la mimesis se perfila, de nueva cuenta, como el germen

⁷⁸ Grabocz, Marta. Óp. Cit. p. 65.

de la monumentalidad, misma que, conforme se domina, promueve variaciones estilísticas que justifican su razón de ser: la transformación por transgresión.

Si la canción se apega estructural y estilísticamente al tema original, la innovación se suprime por tratarse de una ejecución totalmente canónica; el cover, en un nivel de *tropo*, no consiste en sonar como la banda o artista original sino en otorgarle un nuevo simbolismo por el giro genérico, de lo contrario sería una simple copia; de ahí que los covers más lúdicos sean aquellos que cambian radicalmente de género, independientemente de tratarse de una parodia por ironía o un tributo por homenaje (reproduzca track 16 del CD anexo a la tesis: “Covers”).

Listado de fragmentos:

1. Anarchy In UK (por Megadeth) de Sex Pistols
2. Enjoy The silence (por Lacuna Coil) de Depeche Mode
3. Ups! I did it again (por Children Of Bodom) de Britney Spears
4. Creep (por Northern Kings) de Radiohead

Al margen del contexto tributario y comercial, estos covers bien podrían ser interpretados, por un lado, como un llamado de atención por parte del heavy a otros géneros musicales a manera de demostración de que la banda puede hacer que algo suene “mejor” o como “debería” sonar bajo cierta óptica; y, por el otro lado, como un mero ejercicio creativo y artístico a manera de “reto” para adaptar géneros muy distintos. De cualquier forma el tropo se hace presente en, precisamente, las interpretaciones, figurativas, del tema: burla, parodia, homenaje, etcétera.

Por un lado, se trata de una imitación explicitada o declarada y, por el otro, de una transgresión latente. Lo único que necesariamente se copia es el título y la letra, el resto mantiene el mínimo de elementos para, tan solo, remitir al tema original. Es por esto que en términos lingüísticos no se puede hablar de un hipotexto pues no hay una transformación de la lírica, por lo que la hipertextualidad, obviamente, yace exclusivamente en el sonido (reproduzca track 17 del CD anexo a la tesis: “Covers 2”).

Listado de fragmentos:

1. Communication breakdown (por Ironmaiden) de Led Zeppelin
2. The Evil That Men Do (por After Forever) de Iron Maiden

3. He's A Woman, She's A Man (por Helloween) de The Scorpions
4. Halloween (por Dark Moor) de Helloween
5. Fight Fire With Fire (por Therion) de Metallica
6. Stargazer (por Dream Theater) de Rainbow
7. Screaming For Vengeance (por Gamma Ray) de Judas Priest
8. Symphony of Destruction (por Arch Enemy) de Megadeth

Para comprender a la terceridad de estos temas nuestra condición de escuchas “convenidos” nos debería permitir, primero, identificar a la banda que ejecuta el tema (por nuestro marco de referencia y modelos cognitivos) y, después, asociar la estructura y lírica de la canción con el tema original (de otra banda que también tendríamos que conocer) para así, interpretar estas metáforas de la forma más pertinente posible partiendo de una diferenciación.

El simbolismo latente se da, por ejemplo, al haber fanáticos “puristas” o dogmáticos del *trash metal* que descalificarían de algún modo el hecho de que Therion (*symphonic gothic metal*) constantemente covereé a esa banda; pero también estarían quienes interpretarían a estos covers como, justamente, un tributo u homenaje. Incluso habría quienes considerarían que Therion no tiene nada qué tributar a Metallica y más bien se trata de un “gusto” o capricho el hecho de participar constantemente en homenajes.

De cualquier forma, exhorto al lector a que juzgue por sí mismo si estos ejemplos se tratan de copias canónicas o verdaderas transformaciones, a lo cual recomiendo, A Tribute to the Four Horsemen⁷⁹, A Tribute to Judas Priest⁸⁰, A Tribute To The Beast I y II⁸¹, A Tribute to Helloween: Keeper of Jericho I⁸² y II⁸³, Retrhoned⁸⁴, Skeletons In The Closet⁸⁵, entre otros.

No sólo es el renombre de la banda covereada, sino también el de los conjuntos convocados para realizar el tributo lo que articula el simbolismo de la canción. Que una de las bandas más prominentes, por ejemplo, de *death metal* interprete un tema de una de las bandas más importantes de *trash metal* no necesariamente implica que el resultado sea una

⁷⁹ Nuclear Blast America, 2002.

⁸⁰ Century Media, 1997.

⁸¹ Nuclear Blast Records, 2002

⁸² Arise Records, 2001.

⁸³ Arise Records, 200.

⁸⁴ Warner Music Finland, 2008.

⁸⁵ Spinefarm Records, 2009.

canción de *death trash metal* sino que, por decir algo, el motociclista con AK 47 y lanzallamas ahora es un muerto viviente bicéfalo más heavy y obscenamente dañado que nunca, una aleación perfecta por parte del alquimista.

4.6.2 LA ADAPTACIÓN

La adaptación⁸⁶ en el metal puede ser considerada como una forma de *cover* y, por tanto, de tributo, no obstante ella “importa” una pieza musical de un género necesariamente distinto. Traduce las figuras y tópicos a sus propios términos, por ejemplo, al sustituir los violines por guitarras eléctricas, los órganos por sintetizadores, los tambores por doble bombo, incluso, al añadir letra a piezas originalmente instrumentales, etcétera (reproduzca track 18 del CD anexo a la tesis “Adaptaciones”).

Listado de fragmentos:

1. Vivaldi Summer Storm (Children Of Bodom) - Vivaldi The Four Seasons
2. Swan Lake (a capella) (The Agonist) - Tchaikovsky: Swan Lake
3. In The Hall Of The Mountain King (Epica) Edvard Grieg: In The Hall Of The Mountain King
4. Excerpt From Symphony No. 9 (Therion) – Dvorak: Symphony No. 9
5. The Moon (Dark Moor) - Beethoven: Symphony N° 5.

Dependiendo del lector, estas adaptaciones (hipertextos) podrían ser consideradas como una forma muy legítima de tributo (a un hipotexto), o como una “vulgarización” en el sentido que Bordieu explica respecto a la distinción de un gusto culto, uno popular y uno medio puesto que la obra musical “cae en lo vulgar al divulgarse”⁸⁷. Vulgar (popular) o no, la terceridad de estos temas depende de los matices que dividen a los estetas de los aficionados en base al “modo de adquisición de la cultura musical”⁸⁸, la forma de las experiencias originarias de la música.

En otras palabras, por ejemplo, se puede conocer algo de Vivaldi a través de Children Of Bodom y viceversa; y aunque ambos casos son formas de adquisición musical muy distinta los dos son diacrónicos y, por tanto, irrevertibles. Vivaldi no nos sonará igual si escuchamos

⁸⁶ Cfr. Martínez, García, Silvia. *Decibelios y testosterona: una aproximación a las imágenes de género en el rock y el heavy metal*. Dossiers feministes, N° 7.

⁸⁷ Bordieou, Pierre. Op. Cit.

⁸⁸ Ídem.

primero a Alexi Laiho (guitarrista de COB) interpretando Las Cuatro Estaciones, y al revés. Dichas experiencias originarias de la música dependen del tipo de descubrimiento.

Personalmente, el descubrir, por ejemplo, la sinfonía No. 9 de Dvorak gracias a la popularidad de Therion no involucra desvirtuar⁸⁹ a su compositor, todo lo contrario. Quienes nos volvemos adeptos de la música barroca, romántica y neoclásica por culpa de las adaptaciones de géneros populares, ciertamente nos damos por bien servidos ante toparnos con universos estéticos paralelos que nutren al metal. Sería interesante preguntarle a un erudito de la música barroca y romántica qué piensa de estas adaptaciones, que, seguramente, desconoce.

“San Juan Crisóstomo decía «Nada eleva el alma, ni le da alas, ni le libera de las cosas como el canto divino, en el cual el ritmo y la melodía forman una verdadera sinfonía » ~. Se refería a un canto diatónico y silábico, no a una música melismática que produce efectos perniciosos en el alma. Todo lo que fuera el placer sensual de la música fue rechazado por la Iglesia y sólo la voz humana fue la única música del cristianismo.”⁹⁰

Crisóstomo ahora diría que con heavy todo valió queso porque éste unió al cielo con el inframundo, encarnó lo divino, “pervirtió” lo sagrado, le puso punch, distorsión y “tri-tuneó” a los cantos mochos cristianos, pues. Creó una colaboración de los enemigos, lo popular con lo “culto”, lo amateur con lo virtuoso: nació el “diablo en la música”, lo underground en el arte más sagrada de todas. Y, en términos musicales, qué puede surgir de todo esto sino un tropotote musical.

“Así surgen los tropos, resultando de intercalar en un texto auténtico y oficial otro texto nuevo, bien rellenando melismas vocalizados o interpolando palabras erráticas entre el texto sagrado con la música de zonas populares.”⁹¹

Cabe mencionar que la música, de entre todas las artes de la Alta Edad Media, fue quizá el más distanciado de la vida real, ejerciendo una enorme influencia sobre la razón y los sentimientos, al expresar los estados más sublimados del alma. Por ejemplo, el estado

⁸⁹Las piezas aquí adaptadas conservan, en su interpretación heavy, su género o naturaleza. La architextualidad de la canción prevalece ante la transformación estilística, por ejemplo, la quinta sinfonía de Beethoven sigue siendo sinfonía con Dark Moor, quien da lugar a una obra, ciertamente, notable.

⁹⁰ González Herranz. Raimundo. *Representaciones musicales en la iconografía medieval. Anales de historia del arte*, N° 8, págs. 69-71.

⁹¹ Ídem.

producido por la música gregoriana se caracterizaba por el “sosiego, calma y placidez «suavitas»”⁹². El heavy es, quizá, el género popular que más consciente está respecto a dichos estados del alma descritos en la edad media, por lo que es probablemente la manifestación moderna más “trópica” en relación a esa época.

Santo Tomás de Aquino no daría crédito, probablemente, al escuchar canciones majestuosas de merol que hablan sobre un profano amor entre hombre y mujer, que combina arpas (consideradas como el instrumento de los arcángeles) con estruendosos violines (considerados el instrumento del diablo o de la locura) o que recrea los ecos celestiales de las catedrales a la par de sonidos ambientales de la naturaleza salvaje; pero apuesto a que, tarde o temprano, el heavy le gustaría, especialmente Angra.

4.6.3 LA COLABORACIÓN

¿Cuáles son las implicaciones simbólicas de que el padrino del doble bombo (Dave Lombardo) y los papis del chelo (Apocalyptica) unan fuerzas? ¿Qué significa que una banda de *progressive power metal* brasileña invite a cantar la vocalista de un grupo austriaco de *symphonic metal* para sólo dos minutos de canción? ¿Acaso los fanáticos sufren conflictos existenciales cuando su grupo predilecto colabora con un integrante de alguna banda que ellos aborrecen?

Alguien no nos está diciendo todo, detrás del telón hay un laboratorio bastante interesante, quiero pensar, de manera muy optimista, que es algo que va más allá de estrategias comerciales por parte de disqueras, publicistas y managers para conectar mercados musicales y sacar más lana..., realmente quiero pensar eso.

Las colaboraciones son, seguramente, lo más simbólico en las canciones de heavy metal pues sólo son altamente significativas para quienes conocen la historia de las bandas o artistas involucrados. Sólo a los fanáticos inmersos en el juego autotextual del heavy les tiemblan las rodillas por saber que, por ejemplo, The Big 4 (Metallica, Anthrax, Slayer y Megadeth) dará un concierto o que ReVamp abrirá un toquín de Epica.

⁹² Ídem.

Esta modalidad de tropo musical en el heavy, a diferencia del cover o adaptación, crea algo total y absolutamente nuevo, independientemente de que la letra y/o el sonido hayan sido compuestos antes de saber que el tema terminaría en colaboración; aunque lo ideal sería que la colaboración se dé desde el proceso de composición y no sólo de interpretación. De cualquier forma puede ser interpretada como un tributo y reconocimiento a determinado “compañero” del heavy.

Cuando la banda no cuenta con algún elemento en específico que desea incluir en un tema, altamente conceptual, recurre a aquél artista que puede aportarlo; entre más ad hoc mejor. De ahí que las voces sean lo más cotizado y frecuente en las colaboraciones, como una no hay dos iguales, pero eso sí, hay comodines que para todo se apuntan (e.g. Marco Hietala). Es un fono-tráfico, quizá, a base de favoritismos y compadrazgos; no cabe duda que los astros del merol son bien “banda” entre sí, se alinean cada domingo (reproduzca track 19 del CD anexo a la tesis: “Colaboraciones”).

Listado de fragmentos:

1. 2010 (Apocalyptica con Dave Lombardo [baterista de Slayer])
2. No Pain For The Dead (Angra con Sabine Edelsbacher [vocalista de Edenbridge])
3. Falling Awake (Tarja Turunen y Joe Satriani)
4. The Haunting (Kamelot con Simone Simons [vocalista de Epica])
5. No Compliance (Delain con Marco Hietala [vocalista y bajista de Nightwish y Tarot] y Sharon Adel [vocalista de Within Temptation])
6. Nymphetamine Fix (Cradle Of Filth con Liv Kristine [vocalista de Leave´s Eyes, ex vocalista de Theatre of Tragedy])
7. Pharaoh Sails To Orion (Nightwish con Tapio Wilska [vocalista de Sethian, ex vocalista de Fintroll])
8. Sweet Curse (ReVamp con Russell Allen [vocalista de Symphony x])
9. A Tout Le Monde (Set Me Free) (Megadeth con Christina Scabia [vocalista de Lacuna Coil])

Lejos de tratarse de un gremio artístico que se echa la mano para promocionarse mutuamente, estas colaboraciones son metáforas de metáforas, verdaderas combinaciones de ensueño. Y, si el motociclista zombie bicéfalo con AK 47 y lanzallamas no era suficiente, entonces la orgía entre bandas desborda significados tan divergentes como paralelos que dan lugar a legiones enteras de seres eclécticos. ¿Qué nace de la combinación de un vocalista de

heavy metal, una vocalista de *gothic metal* y una banda de *melodic metal*? Si hay alegorías en el sonido, tengamos por seguro que el heavy las propicia.

Aquí es donde las yuxtaposiciones, que depusimos en el subtema del tópico musical, entre lírica y sonido bien podrían ayudarnos a entender los romances entre bandas. Por ejemplo, en el caso de Angra y Edenbridge se entiende que sea una voz femenina la que cante específicamente una parte de la canción pues encarna a uno de los paradigmas del tema No Pain For The Dead (Angra). Y así, conociendo la línea temática de la lírica del disco entero podemos deducir que Sabine Edelsbacher simbólicamente le da voz a la “difunta esposa⁹³” del “cazador de sombras”, el cual la entierra junto con sus hijos para darse cuenta que “la muerte no es el final”.

No obstante, Angra pudo haber elegido a cualquier voz femenina para el fin anterior, lo que sucede es que el verdadero respaldo simbólico nace de la “afinidad” de subgéneros. Edenbridge ha sido catalogado, al igual que Angra, como *power progressive metal*, esto se podría interpretar como una compatibilidad digna de ser comprobada, donde el pretexto es únicamente una canción del disco.

Traspositivamente podríamos explicar colaboraciones similares donde el ánima es invocado para complementar al animus (e.g Simone Simons con Kamelot, y Cristina Scabbia con Megadeth), el animus al ánima (e.g Joe Satriani con Tarja con), el ánima al thanatos (e.g Liv Kristine con Cradle of Filth), el thanatos al ánima (Fintroll con Nightwish), el eros al ánima (e.g Marco Hietala y Sharon Adel), etcétera, etcétera.

Las colaboraciones dan lugar a cosmogonías musicales donde los “dioses” tienen relaciones íntimas y complicadas. Bajo esta óptica, las relaciones semióticas implicadas en las participaciones de las vocalistas son intertextuales, por ejemplo, respecto a los tres simbolismos mesoamericanos de la mujer como “diosa de la tierra, diosa de la sexualidad y el erotismo, y madre de los dioses”⁹⁴. Encarnan los paradigmas, vistos en el capítulo dos, de la mujer como un signo transsignificante: origen, belleza, poder.

⁹³ Véase letra de “No Pain For The Dead”, track 8 del album Temple Of Shadows, Angra. SPV/Streamhammer, 2004.

⁹⁴ Solares, Blanca. La cara femenina de dios. Aproximaciones al fondo matriarcal mesoamericano. En Aguirre Lora, M. Esther, et al. Óp. Cit, págs. 268- 270

No sólo se alinean ocasional o periódicamente⁹⁵, también forman constelaciones, la colaboración puede ser permanente. Nacen las “súper bandas” que, más bien, yo llamaría los verdaderos pesos pesados del heavy o “tropotototes” (reproduzca track 20 del CD anexo a la tesis: “Colaboraciones permanentes”).

Listado de fragmentos:

1. Rebel Yell (cover de Billy Idol) (Northern Kings: Jarkko Ahola [Teräsbetoni], Marco Hietala [Nightwish, Tarot y Sinergy], Tony Kakko [Sonata Arctica] y Juha-Pekka Leppäluoto [Charon])
2. Stolen Waters (Cain´s Offering: Jani Liimatainen y Mikko Härkin [ex miembros de Sonata Arctica], y Timo Kotipelto [vocalista de Stratovarius].)
3. Spit On Your Grave (Sinergy: Kimberly Goss [ex teclista de Dimmu Borgir], Jesper Strömblad [guitarrista de In Flames], Alexi Laiho [vocalista y guitarrista de Children of Bodom], Sharlee D'Angelo [bajista de Arch Enemy] y Ronny Milianowicz [baterista de Dionysus].)

“ADORNO: Solamente lo que se atreve a ir más allá del círculo de lo dado, lo que los pequeños burgueses llaman experimental, tiene alguna posibilidad de alcanzar algo, rompiendo la relación cegadora con el cliché y las formas establecidas. (...) uno está casi en lo seguro si uno experimenta, mientras que si no experimenta se arriesga más que nunca a perderlo todo.”⁹⁶

Al “virtuosísimo y transgresión”, propuestos por Silvia Rodríguez como comunes denominadores del heavy, habremos de agregar el *simbolismo*, como esencia de su monumentalidad, y la *experimentación*, como eje de sus transformaciones que dan pie a la transgresión. El metal es permanentemente experimental sin desentenderse de sus architextos; asimismo exige, como hemos dicho, una inversión simbólica considerable por parte del escucha; me atrevería a decir que el heavy no sabe si uno no siente el “plomo” en las venas... y en el cerebro.

Si escucháramos estas tres canciones sin saber que son semejantes colaboraciones, obviamente no serían tan significativas; y, si nos pidieran reconocer a los músicos involucrados participantes pocos podrían distinguirlos perfectamente. Las voces quizá sean los elementos más característicos y tarde o temprano caeríamos en cuenta de que se trata de

⁹⁵ Como el concierto G3 que es una colaboración de los mejores guitarristas del mundo, organizado anualmente por Joe Satriani.

⁹⁶ Revista de Occidente N°151, p. 135.

tal o cual vocalista, pero en el caso de los instrumentos musicales, ciertamente, hay que ser algo más que fanático para lograrlo.

Incluso fuera de la colaboración, diferenciar entre sí a los estilos de, por ejemplo, los bateristas Danny Carey (Tool), Gavin Harrison (Porcupine Tree), Aquiles Priester (Hangar), Virgil Donati (Planet X) y Mike Portnoy (Dream Theater) yace en el hermetismo de la “música para músicos” (reproduzca track 21 del CD anexo a la tesis: “Bateristas”).

Listado de fragmentos:

1. Hastiness (Hangar)
2. Under A Glass Moon (Dream Theater)
3. Sound Of Mozak (Porcupine Tree)
4. Midnight Bell (Planet X)
5. Schism (Tool)

De igual forma, penetrar el velo simbólico de la colaboración se enmarca en la “música para fanáticos”. Este tipo de tropos dice algo más que “somos músicos tan compadres que nos echamos palomazos juntos”, anuncian que los músicos y bandas están perfectamente conscientes de las posibles respuestas de su público, saben que se interesarán por las participaciones tan inusitadas pues ellos (los músicos) también pueden ser fanáticos de las bandas con que colaboran. El inevitable resultado de una borrachera de 40 años es... lo *sublime*.

“Nos eleva sobre nuestros propios límites, nos arrebatada por su grandiosidad o infinitud, nos estremece; y todo ello sin que nos funda con el objeto. (...) Cierta fuerza del discurso para elevar y seducir el alma. (...) Si el dolor y el terror se modifican de tal manera que no son realmente nocivos... son capaces de producir deleite; no placer sino una especie de horror delicioso, una especie de tranquilidad con un matiz de terror que, por su pertenencia a la autoconservación, es una de las pasiones más fuertes de todas. Su objeto es lo sublime. (...) La base de lo sublime no está, por tanto, fuera de nosotros,

en la naturaleza, sino en nosotros: en el modo de pensar que pone sublimidad en la representación de aquella”⁹⁷

En la naturaleza y en el arte, para los estetas, lo sublime es la categoría estética suprema porque asocia la idea de grandeza e infinitud. Sus fuentes son todo lo que produce temor, asombro u horror, la fuerza de lo terrible, como ver una explosión nuclear de lejos. En términos musicales, un buen candidato para suscitar dicha sublimidad sería un concierto de los mejores guitarristas de heavy del mundo, al cual mi juicio estético podría calificar como “terroríficamente deleitoso” o algo “obscenamente virtuoso”, sublime. (reproduzca track 22 del CD anexo a la tesis: “Searching” [G3 (Joe Satriani, Steve Vai y John Petrucci)]).

⁹⁷ Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la estética*, págs. 201- 208. Ésta cita es, a su vez, un extracto de citas de Bolieau, Kant, Burke, Adorno, y Hegel respecto a lo sublime.

5.0 EL CONCIERTO

5.1 HECHICERO DE SERPIENTES

La sierpe de ónix aguardaba pacientemente, merendándose la luz picante del oeste. Vestida de negro, posada en el asfalto. En sus escamas destellos plateados de estoperoles, cadenas y amuletos paganos. Hechicera demasía, anatema que reviste a aquel collar de perlas negras en espera del crepúsculo para ingresar a la boca del lobo.

Por ahí dicen que los góticos son más elegantes que los *darks* y estos últimos más peripuestos que los metaleros, pero al fin que todos son una bola de “rebeldes mugrosos, han de tener problemas en sus casas”. Las vestes negras, botas elevadas, argentas cadenas, y largas cabelleras nunca pasan desapercibidas ante los ojos de los ciudadanos “decentes y de buenas costumbres”.

Vestía una playera negra con el ave fénix revoloteando en su pecho y una flor de Liz cuidándole las espaldas; se podía observar la leyenda *Stratovarius* en aquella prenda que siempre lucirá nueva concierto tras concierto; fayuca cuyo fulgor jamás se despendolará, un trofeo bien merecido en las gestas metaleras que desgastan hasta al más tosco, aunque él no era precisamente rudo.

Al fin habría de reunirse con los suyos, a salvo de miradas extrañadas de señores trajeados, de reggaetoneros con rosarios de San Judas Tadeo. El caminar por ahí, disímil de los demás, ser señalado por “estrafalario y satánico” es una forma de decir “mírenme, existo, y no me importa lo que piensen de mí”.

De piel adusta y mata negra, con brazos febles apresados por muñequeras de cuero, con boleto en mano se acercó a una vampiresa que vestía un corsé escarlata. “¿Qué número de ticket tienes?”, preguntó con canguelo. “Es que tengo el 86, creo que me toca aquí”, explicó para luego incorporarse a la fila. Ángel descansó.

“Acabo de ir al de Kreator, estuvo de poca madre, también fui al de Stratovarius en el 2005, a ver qué tal ahora... No voy a ir al de Dragonforce, ya no hubo varo, pero a ver si ahorro para el de Epica, cada vez están más caros”.

“¡Los de seguridad ya están dejando entrar!”, advirtió la chica del corsé. Al fin, el sol había resbalado en las nubes mugrosas de smog, el lobo salió de cacería, la fila avanzaba.

“¡Guarda tu cámara por favor!” Barbotó el elemento de “seguridad”, amenazante, señalaba a una chica que fotografió el escenario. “¡Pero hay celulares de más de 6 megapíxeles, mi cámara tiene cinco! ¿Por qué no puedo tomar fotos? ¡Chingá!”. Su amiga replicó en un intento por apaciguarla, “déjalo, seguro otros suben los videos a Youtube”. De cualquier modo, no podría controlar a los dos mil asistentes armados con teléfonos celulares y cámaras fotográficas “contrabandeadas”.

Los minutos se dilataron, el foro henchido, los improprios y chiflidos no se hicieron esperar, muermo insoportable. Hasta que, igual que el *copalli* maya purificador de templos, una voluta vaporosa anunciaba el fin de la agobiante espera, era indubitable, habían llegado. Ya ni quién se acordara de los teloneros Split Heaven, al fin que “el metal nacional no rifa”.

Al estentóreo ritmo del doble bombo se le sumó una guitarra melódica, un bajo engolado y un tecleo vertiginoso. Una figura con cabello rubio y ropajes negros irrumpió bajo el *spotlight*; pedrada que genera ondas en el estanque, barahúnda absoluta.

Parecía un cómitre en su galera de guerra, dirigiendo la boga de remeros forzados, Timo Kotipelto golpeaba el aire para marcar el ritmo del coro entonado por la turbamulta; el pequeño barítono agitaba su mano como una fusta de jinete. “*The times are changing so fast, I wonder how long it lasts. The clock is ticking, time is running out*”.

Convulsa y apretujada, la horda metalera enarbola el brazo con brío, pujanza y heroísmo, como encomio a la cofradía del *power metal*. Perfecto ritual manual, que al extender meñique e índice inmortaliza el símbolo antonomásticamente rebelde y de contracultura, los cuernos metaleros, que vinieron a ponchar el fulgor de una época clásica para la ciudad que, ahora, pocos recuerdan.

El 9 de octubre de 1969, ahí, en Calzada de la viga No. 146 de la colonia Jamaica, fue la premier de *Romance sobre ruedas*; película estelarizada por Teresa Velázquez, quien actuó en más de 87 filmes que la consagraron como ícono del cine mexicano. Exactamente cuarenta

años más tarde, bandas europeas de metal como Moonspell, Dragonforce y Epica abarrotan la cartelera mensual de este lugar, que una vez arrancó suspiros a cinéfilos de antaño. Ahora le llaman “la catedral del metal” donde la “juventú” hace desmanes muy indecorosos.

El vocalista descendió del escenario, paseó sonriente frente a la barra de contención, sorteando a los “Mastines” encargados de la “seguridad”. Como enardeciendo a la marea, atraía las extremidades de lunáticos, chocaba su palma con la de ellos, cantando más fuerte que nunca.

*...Heart of an eagle
He flies through the rainbow
Into a new world and finds the sun
Spreading his wings above all the sorrows
The glory of Eagleheart.¹*

*Corazón de un águila
Vuela a través del arcoíris
Dentro de un nuevo mundo y encuentra al sol
Extendiendo sus alas sobre todas las penas
La gloria del Corazón-de-águila*

El hado del *power* le sonrió al Circo, a la colectividad musicalmente multiorgásmica . A punta de *power metal*, los cinco finlandeses cimbraron, por cuarta vez en su historia, el D.F. Aquella noche Stratovarius dictó el “Destino” de dos mil mortales, aceleraría el Himno Nacional de los Estados Unidos Mexicanos a la “Velocidad de la Luz”, sus consignas atravesarían la “Estratósfera” para reverberar en el “Diamante Negro”, “Paraíso” terrenal de melómanos sui géneris, el Circo Volador.

Restallan las matas áureas, cabellos cuan clámide ondulante de héroes medievales, cabelleras envidiadas por doncellas desvividas; al ritmo alucinante de melopeas alucinantes, la serpiente de ónix danzaba frente al flautista.

¹ Fragmento de “Eagleheart”, track 1 del álbum Elements Pt. 1, Nuclear Blast, 2003.

5.2 ITINERARIO DE UN ESTUDIO HACIA LA SEMIÓTICA DEL CONCIERTO DE HEAVY METAL

Lamentablemente este capítulo se limita a cumplir una función meramente descriptiva y proyectiva en tanto el análisis de los fenómenos semióticos del concierto es una empresa inmensa, digna de una investigación especializada ulterior. Recordemos que uno de los propósitos del presente ensayo es estimular la realización de estudios comunicacionales mexicanos en torno al *heavy metal* y la música popular en general; aquí, pues, se propone una de tantas posibles sendas semióticas de investigación.

La intertextualidad, hasta donde este estudio sabe, no ha escudriñado los territorios de la comunicación no verbal, siendo las herramientas teóricas de la intermedialidad e interdiscursividad quienes bien podrían servirle de catapulta para fungir como una verdadera metodología ante, por ejemplo, el estudio de la proxémica², quinésica (e.g. cuando, pese a la barrera idiomática y en base a su gesticulación, interacción con aplausos y gritos, podemos inferir la reacción que la banda busca en el público), cronémica³ y elementos intermediales (e.g. pantallas, fuego, hielo seco, ventiladores, iluminación, pirotecnia, objetos interactivos con el público como esferas plásticas, banderas, etc.) dados durante el concierto: *headbanging*, *slam*, *crowd-sufring*, señas, gestos, códigos de actuación, paralinguaje, psicología del color, etcétera.



² Cfr. Davis, Flora. La comunicación no verbal. Alianza Editorial, Madrid, 2005, 270 pp.

³ Cfr. García Fernández, José Lorenzo. *Comunicación No verbal: Periodismo y medios audiovisuales*. Ed. Universitas, Madrid, 2005, 236 pp.

⁴ Headbangers en Wacken Open Air. Fotografía: internet.

⁵ Body-slam. Fotografía: internet.

Una investigación de esa índole socavaría la superficialidad de algunas aproximaciones a la significación del concierto, como por ejemplo, el documental citado en capítulos anteriores, *Global Metal*. Valdría la pena considerar algunas de las siguientes preguntas que apuntan hacia los relativos vacíos de conocimiento en el área, no obstante, usted juzgará si son las más pertinentes, fuera de parecer excentricidades⁶ mercadotécnicas dadas en el concierto.

¿Cuáles son las implicaciones intertextuales entre, por ejemplo, los conciertos de Kiss y Versailles respecto al teatro kabuki? ¿Por qué la primera vez que tocó Deep Purple en un concierto hippie el público no sabía cuál era la forma “apropiada” para moverse? ¿Podemos hablar de comunicación grupal dada en un festival con 70 mil asistentes⁷? ¿Sirve, de algún modo, saber que el *heavy metal* es el único tipo de música que comprobablemente tiene efectos en la conducta de los monos⁸? ¿Cómo acontece la retroalimentación entre público y banda?



Una de las mayores dificultades para la concreción del estudio sería constituida, inicialmente, por la delimitación de sus objetos, el campo es amplísimo y las áreas a

⁶ Véase <http://www.70000tons.com/home.htm>

⁷ Véase <http://www.wacken.com/>

⁸ Dicho estudio científico fue publicado en la dirección web del Royal Society journal *Biology Letters*, <http://rsbl.royalsocietypublishing.org/content/current> *Una explicación menos teórica puede encontrarse en el portal del diario Guardian <http://www.guardian.co.uk/science/2009/sep/23/monkey-music-tamarins> donde **Josh McDermott**, experto en percepción musical de primates del Centro de Ciencia Neural en la Universidad de Nueva York declaró que “este trabajo muestra cómo los monos no responden a la música humana. Ellos podrían estar más cómodos si escuchaban aquellos sonidos más familiares a sus actividades, siendo Metallica la única música que tuvo un efecto notable al tranquilizarlos”.

⁹ Vista aérea de la zona de campamentos y escenarios del W.O.A. Foto: internet.

¹⁰ Crowdsurfing. Foto: internet.

desarrollar se extienden a la utilización¹¹, intertextualidad e interdiscursividad del acto escénico respecto a la literatura¹², el papel del silencio¹³ en la comunicación, y las implicaciones arquetípicas¹⁴ de la comunicación no verbal.

Si a lo anterior le agregamos las variables a considerar dentro de los espacios de interacción generadores de capital simbólico, donde acontecen los conciertos, tendríamos que dilatar la significación (cultural) del *heavy metal* pues el gran número de actores requiere de una observación participante más detallada que, a su vez, exigiría una extracción cualitativa de impresiones¹⁵.

Quienes hayan presenciado un concierto masivo de *heavy metal* concordará con que los significados de la canción, los íconos y letras adquieren nuevas y más complejas dimensiones una vez sobre el escenario... o sobre el público. Los códigos presenciales, analizados en el capítulo 3, serían estudiados en su contexto último y no “a distancia”, la investigación, pues, sería eminentemente de campo.

La finalidad del estudio, lejos de limitarse a ser extensivo respecto a trabajos como éste, exigiría la inclusión visiones hermenéuticas que enriquezcan las interpretaciones y análisis en torno a, por ejemplo, el “duelo”, los solos, la adaptación espontánea, el cover “sorpresa”, las colaboraciones (e.g. cuando la banda telonera forma parte de la conceptuosidad del concierto y toca junto con la banda principal), el concierto tributo, conceptual, la batalla o concurso, el festival, etcétera.

Habríamos de preguntarnos si dichas interpretaciones no estarían exentas de una transposición signica respecto a, por ejemplo, la ópera, danza, teatro y otras artes escénicas, por lo que, inherentemente, el estudio sería inter y multidisciplinar. Más que tratarse de una “semiótica aplicada” a un contexto dado, discursar sobre el concierto de heavy como una de

¹¹ Cfr. Gómez de la Bandera, Carmen. *Contribución al estudio semiótico del espacio escénico: (dialéctica y formalidad de los espacios intra y extra-escénicos)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2002, 433 pp.

¹² Cfr. Cerdán, L, Gaya, J y Llobera, Miquel. *Comunicación no verbal y literatura: desarrollo de un modelo semiótico de transcripción*. Revista española de lingüística aplicada, ISSN 0213-2028, Vol. 14, 2000-2001, pags. 113-144

¹³ Cfr. Mateu Serra, Rosa. *El Lugar del silencio en el proceso de comunicación*. Tesis doctoral. Universidad de Lleida 2001, 313 pp.

¹⁴ Cfr. Domínguez Lázaro, M^a de los Reyes. *La importancia de la comunicación no verbal en el desarrollo cultural de las sociedades*. Razón y palabra, ISSN 1605-4806, N^o. 70, 2009.

¹⁵ Cfr Flores Gutiérrez, Enrique Octavio. *La respuesta emocional a la música (atribución de términos de emoción a segmentos musicales)*. Tes. UNAM. 2001, 153 pp.

las máximas manifestaciones humanas implicaría, por un lado, el cuestionamiento de la finalidad comercial del evento ante una experiencia esencialmente cultural como justificante, y, por el otro, la incursión en un campo de interacción de creciente importancia para la formación de opinión pública dentro de las sociedades industrializadas.

A la par de dichas artes escénicas, las trascendencias textuales cinematográficas¹⁶ en la música¹⁷ llevarían a una resignificación de los signos dados entre la caracterización de la banda y la escenografía. Ante esto, el videoclip, por su parte, se perfila como una opción paralela de investigación con un potencial enorme, que, similarmente al concierto, merecería una investigación a parte. A lo cual, la utilización de proyecciones y pantallas en las presentaciones musicales plantea una intermedialidad que bien podría ser reiterativa respecto al videoclip de determinada canción, cuando lo hay, o un elemento más del habla mítica escénica.

¿Cuál es la verdadera esencia del concierto de heavy: ver a la banda o escucharla? O ¿realmente nos encontramos ante un evento simbólicamente inconexo donde lo que importa es la interacción del público consigo mismo a modo de una reafirmación masiva de un *habitus*? Y, si bien los conciertos no son significativos para todos los melómanos, lo son para determinados grupos sociales que, ciertamente, sustentan un fenómeno antropológico notable que ha persistido desde la aparición de las civilizaciones, la reunión masiva en torno a una realidad simbólica, aprehensible, reproducible, reinventable y apreciable en espacios determinados.

Podría objetarse, desde este momento, que se trataría de un estudio un tanto hermético cuya contribución científica sería notable sólo si logra establecer teorías laudables para otros ámbitos de las ciencias sociales; por lo que la investigación, además de ser significativa para los interesados en la comunicación de la música popular, tendría la misión de complementar las crónicas urbanas y reportajes de profundidad enmarcados en el periodismo cultural, y, sin duda, así, sería un verdadero estímulo para diversificar los objetos de las metodologías en comunicología¹⁸.

¹⁶ Cfr. Olabuenaga, Teresa. El discurso cinematográfico, un acercamiento semiótico. Trillas, México, 1991. 109 pp.

¹⁷ Cfr. Chion, Michel. *La música en el cine*. Traducción por Manuel Frau. Ed. Paidós, Buenos Aires 1985. 487 pp.

¹⁸ Cfr. Galindo Cáceres, Luis Jesús, Karam Cárdenas, y Tanius, Rizo García, *Marta. Comunicología en construcción*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México 2009, 508 pp.

CONCLUSIONES¹

Dar terminación, concluir, es la forma menos lúdica de rematar un conjunto de ideas, pues indicaría que ellas mismas se bastan para postular teorías o conjeturas al margen de las interpretaciones del lector. Así, un ensayo, aunque cuente con las convenciones científicas del método y, a la vez, con ciertas credenciales² por tratarse de un género literario, no se le deberían exigir resultados inamovibles o unívocos pues sólo prueba su hipótesis. La comprobación es, en todo caso, un logro extra, a lo cual me tomo la libertad de citar las siguientes ideas.

“El ensayo según Adorno, escrito que asume su carácter de falible, provisional y antropomorfo, es, expresamente, un alegato contra el dogmatismo, la restricción al contenido y a la negatividad del sujeto en el uso positivista, el purismo científico y el espíritu *cientifista*. El ensayo roza la lógica musical, el arte estrictísimo (...) da a la lengua que habla algo que perdió bajo el dominio de la lógica discursiva, pues “el ensayo encuentra su unidad a través de las rupturas, no intentando tapanlas.”³

Lo que sí se puede afirmar es que, precisamente, es imposible concluir, ¿qué tal si mañana nace una teoría más plausible que la intertextualidad? Mejor digamos, hipertextualizando a Sócrates, que lo único que este ensayo sabe es que no sabe nada. Por eso, consideremos las siguientes *proposiciones*, a partir de las cuales el lector puede sobrevenir en un cómplice más de la fiesta del té que mencionamos en el primer capítulo.

La delimitación epistemológica del estudio no se debió a la ejemplificación puntual de casos concretos sino al reconocimiento de la particularidad de los textos analizados, cuyas lecturas no pueden ser extensivas para todos los campos posibles del heavy pues la excepción siempre es ineludible y puede pesar más que la regla.

¹ Propositiones

² Para profundizar en las implicaciones dialécticas del ensayo como género científico-literario recomiendo ampliamente a González, Flores, José Reyes. *Genealogía del ensayo*, en Sincronía 2004, ISSN 1562-384X, revista digital del Departamento de Letras Hispánicas, Universidad de Guadalajara. <http://sincronia.cucsh.udg.mx/gonzalezwinter04.htm> Asimismo, invito a consultar Guanipa Pérez, Mary. *Cómo hacer un ensayo científico*. REDHECS: Revista electrónica de Humanidades, Educación y Comunicación Social, N°5 págs. 1-10. <http://www.publicaciones.urbe.edu/index.php/REDHECS>

³ Rodríguez, Alfonso M. *Ensayo, teoría crítica y dialéctica en T.W. Adorno: caracterización, "ejemplo" y problemática didáctica*. Zona próxima: revista del Instituto de Estudios Superiores en Educación, N° 9, págs. 87 y 90.

No obstante, esto no priva a las conjeturas derivadas del ensayo de ser reproducibles respecto a realidades simbólicas similares articuladas en otros géneros musicales pues, como intentaron probar los modelos semióticos, el análisis e interpretación de signos es una ruta segura, aunque larga, para encontrar el sentido de manifestaciones culturales, plurales, humanas. La semiótica, antes que metodología, es filosofía y epistemología ante fenómenos culturales tan extensos y heterogéneos como el heavy; nos obliga a usar lentes de dialécticos.

Nuestra brújula, entonces, fue representada por dichos modelos, siendo los tipos de trascendencias textuales puntos cardinales que nos guiaron en la ínfima parte de un mapa llamado “cultura”. Y, aunque el signo sufra una metamorfosis constante o recorrido en los distintos niveles de los códigos del heavy, se siguió su rastro lo más certeramente posible pues se echó luz sobre constantes estructurales que, para nada, pueden ser tomadas como coincidencias o casualidades.

Se logró trasponer, explicar y ejemplificar la estructura semiótica de los hipertextos, hipotextos, architextos y autotextos con equivalencias no necesariamente digitales en algunos íconos (logotipos, portadas y fotografías) y sonido (figuras, tópicos y tropos) del heavy. Así, los capítulos tres y cuatro fueron interdiscursivos respecto a la significación del signo lingüístico, a donde clásicamente se limitan los estudios sobre intertextualidad.

Se determinó que los elementos sígnicos necesarios para considerar como *heavy metal* una forma de expresión musical no son unívocos a medida que las trascendencias textuales no reconocen otro límite más que el de la infinitud de sus retomas, sin embargo, el virtuosismo, transgresión, simbolismo y experimentación podrían ser tomados como constantes relativas de ese género musical.

El heavy no deviene tal por pertenecer a ciertas tradiciones o tratar tales temas, sino del *cómo* dichos elementos significan e infundan un sentido cultural a sus textos cuyo eje es la universalidad de los arquetipos y la forma oposicional en que los humanos estructuramos nuestro pensamiento; siendo dichos entornos específicos convergencias necesarias para tal fin.

El discurso del metal es, entonces, un metalenguaje por dos razones fundamentales: su significación es, primero, coyuntura o articulación de sentidos, denotaciones y connotaciones

dados entre campos semánticos donde cada signo encuentra una identidad cultural e histórica antes que individual o personal; y, en segunda instancia, producto de un habla mítica intertextual, interdiscursiva e intermedial que lleva al lenguaje a un estrato más allá del ordinario.

Entender que el *heavy metal*, como plexo simbólico, construye un metalenguaje no sólo es trascendente para quienes tienen un involucramiento multilateral con esa música; también es valioso porque, a través de su análisis, se proponen formas coyunturales e integradoras para conjugar distintas disciplinas comunicacionales, lingüísticas, psicologías, literarias y antropológicas en un contexto cultural que, antes que objeto, es el sujeto mismo; uno que pareciera estar consciente del laboratorio alquímico que representa.

Discursar sobre este género musical no persigue la adición de público nuevo o un reconocimiento social mediante la beatificación de su imagen, más sí se espera una auténtica sensibilización por parte del lector, la cual puede disparar investigaciones ulteriores que amplíen el espectro de investigaciones sobre música popular que se apoyen entre sí, un efecto dominó. Asimismo se hace manifiesto el deseo de mantener vigente una filosofía y metodología semióticas con el análisis de un objeto actual, a fin de alentar a alumnos de comunicación a titularse estudiando lo que más les apasione. Aunado a lo anterior, este ensayo pretende fomentar la diversidad temática en las tesis y aprovechar la riqueza bibliográfica existente sobre intertextualidad, semiótica musical y metal para ampliar esa ventana de la comunicación donde el periodismo, literatura y ciencia convergen en un discurso libre y estimulante.

Respecto a la intertextualidad, si un texto se basa o se inspira en otro para existir (conexión genética de la escritura), no necesariamente tiene que explicitar de ese apoyo o presencia, subyacente o superpuesta, para significar mediante una correspondencia (conexión semiótica de la lectura); por lo que el análisis de transposiciones sígnicas requiere de ir más allá de las obviedades aparentes y descubrir relaciones inusitadas entre distintos textos. Es en ese descubrimiento que se funda la función interpretativa del análisis.

De cualquier forma, hay niveles variables de lectura -de lectores- y, por tanto, de interpretación que dinamizan y hasta relativizan dichas conexiones pues, antes que todo, la intertextualidad se trata de interlectores. Lo cual me lleva a proponer a este análisis como un

texto que sólo cobra su dimensión interpretativa a medida que el lector forma parte de las conexiones genéticas y semióticas gracias a su condición de, precisamente, intérprete y no de crítico.

El heavy constituye una *manifestación cultural* (por ser una construcción simbólica), contracultural (por las formas de organización que lo sustentan), mediática (por su difusión y acceso), mediatizada (por su aparición en la esfera pública de los *mass media*), codificada (por su audiencia limitada), flexible (en sus paradigmas y estructuras), estética (por las experiencias que suscita), artística (por sus técnicas, repetición, inventiva, semejanza con otras obras, monumentalidad y lo irrefrenable de su realización), representativa (por el reconocimiento de una otredad previa) y simbólicamente transgresora (por su esencia literaria).

La hipótesis de la tesis se prueba posible toda vez que la significación del *heavy metal* es una conjunción compleja de signos articulados por un código intertextual e interdiscursivo, mismo que es el resultado de una conjugación de tradiciones antropológicas, musicales, literarias, cinematográficas e ideológicas que son aprehensibles y transmisibles en entornos específicos.

La significación en el heavy es dialéctica pues, por ejemplo, un mismo signo puede ser formalmente icónico pero también simbólico respecto a sus sentidos; así, no se limita necesariamente a la primeridad semiótica pues trasciende al simbolismo a medida que se combina y contrasta con otros signos por medio de las distintas trascendencias textuales.

Se asió una pequeña representatividad compendiada de la lírica, imagen y sonido de *heavy metal*, siendo la comunicación del concierto un campo que, por su amplitud y complejidad, tuvo que ser proyectado o depuesto; no se cumplió con el objetivo de diseñar y aplicar un modelo semiótico para él pues conforme evolucionó la investigación se replantearon las limitantes de la misma. El ensayista, pues, no estaba preparado para abordar, siquiera, sucintamente el tema.

Es pertinente señalar otros horizontes no abarcados propiamente en el ensayo: la violencia, el cristianismo y otras religiones del mundo, la política y anarquía, el papel de la cromatografía, la sexualidad como tabú, el impacto mediático del heavy, la identidad de

grupo, etcétera. Son todos campos fértiles para engendrar investigaciones sobre una base interpretativa que complemente la literatura existente sobre el rol de la música en la cultura contemporánea⁴.

Este estudio es inevitablemente excluyente, en tanto que el heavy es sincrónica y diacrónicamente inabarcable. Una prueba de ello es que tan sólo durante la redacción del ensayo (junio a octubre del 2010) se estrenaron aproximadamente 192 álbumes⁵ de *heavy metal* alrededor del mundo, volviendo virtualmente interminable su realidad simbólica. Este ensayo, antes de haber sido leído por usted, ya estaba desactualizado.

El metal nació instrumentalmente del *rock*, piedra, pasó de una forma “primitiva”, natural, a una artificial y condensada; el equivalente del sometimiento de la naturaleza por parte del hombre. Un material más durable, pesado y sonoro que se lleva bien con el ardor, conduce la electricidad, es reluciente y ostentoso. Requiere del conocimiento y técnica para ser extraído, moldeado y forjado. Detonó nuevas eras para la humanidad y, de igual forma, revolucionó la escena musical desde los años setenta hasta nuestros días. El metal es una metáfora de la civilización, de la naturaleza; la música, no se trata del qué, sino del cómo. Aquí, pues, se imitó a la naturaleza, siendo el *heavy metal*, un excelente pretexto para tal propósito ensayístico.

“(…) se trata de imitar a la naturaleza. Pero por supuesto, no en su apariencia –proyecto del realismo ingenuo- sino en su funcionamiento: utilizar el caos, convocar al azar, insistir en lo imperceptible, privilegiar lo inacabado. Alternar lo fuerte, continuo y viril, con lo interrumpido y femenino. Teatralizar la unidad de todos los fenómenos. Olvidar el resto, pero no hay resto”.⁶

El centauro de los géneros, justificadamente, fue un vehículo ad hoc para abordar una realidad tan experimental como él, la música heavy. El ensayo, entonces, no es muy disímil un *demo*, el cual, lejos de ser un *b-side* al margen de un álbum, puede ser tan fundamental como la versión final; y es que a veces la canción sale mejor en el ensayo que en el concierto.

⁴ Cfr. Steingress, Gerhard. *La música en el marco del análisis de la cultura contemporánea: un replanteamiento teórico y metodológico*. Política y sociedad, ISSN 1130-8001, Vol. 45, N° 1, 2008 (Ejemplar dedicado a: Políticas migratorias en la España de las Autonomías), págs. 237-260.

⁵ Portal de la revista de *heavy metal* Search & Destroy, <http://searchndestroy.net/>

⁶ López, Pedro. *Música de autor, música de participación*. Revista de Occidente, N°15, 1993; p. 114.

GLOSARIO

Las definiciones, aquí presentes, de ningún modo sustituyen a los conceptos desarrollados por los autores citados a lo largo de la tesis, su propósito es meramente práctico a fin de “agilizar” la lectura ante palabras, probablemente no familiares, cuya explicación no se encuentre en el párrafo donde la tropiece usted.

Exhorto, en cada caso, a investigar el concepto de manera más profusa. Cabe mencionar que, para evitar la reiteración, se omitieron algunos conceptos explicados constantemente tales como código, significación, etcétera.

- **Alegoría:** es la traducción concreta de una idea difícil de captar o expresar en una forma que contenga el elemento concreto o ejemplar del significado.
- **Arquetipo:** el patrón más profundo del funcionamiento psíquico que da lugar a las estructuras básicas y universales que gobiernan el pensamiento, mismas que también se manifiestan en los terrenos físico, social, lingüístico, y estético. E.g. ánima.
- **Ánima:** arquetipo de tendencias femeninas como maternidad, belleza y calidez que convergen en subconsciente.
- **Animus:** arquetipos de paternalismo, fuerza y frialdad en el subconsciente.
- **Eros:** pulsión de vida o tendencia de los seres vivos de buscar el bienestar y el placer
- **Thanatos:** pulsión de muerte o impulsos que buscan la destrucción.
- **Pulsión:** en términos psicológicos, es una fuerza derivada de las tensiones somáticas y necesidades en el ser humano que crecen en torno a determinados objetos.
- **Disonancia cognoscitiva:** cuando el marco referencial (previo) de un lector dado no cuenta con las convenciones culturales requeridas para leer y comprender determinado texto, provocando, así, un conflicto cognitivo.
- **Diégesis:** En una obra literaria, desarrollo narrativo de los hechos.
- **Ensayo:** “centauro de los géneros”¹: Alfonso Reyes. El ensayo es un escrito de reacción personal. Como su nombre lo indica, es un intento, una prueba científico-literaria. Conlleva explicaciones y argumentaciones alternativas sobre variaciones inéditas acerca del objeto de estudio. Conduce al trabajo intelectual y a la prosecución de ideas que den pautas para el análisis, la crítica y la interpretación. Es un espacio para la

¹ Cfr. <http://www.alfonsoreyes.org/zaid.htm>

reflexión que genera nuevos códigos conceptuales, teóricos y filosóficos. Por su esencia, incorpora conjeturas más que hipótesis formales a manera de interpretaciones propias del autor.

- **Contracultura:** conjunto de formas de organización que dan lugar a instituciones alternativas de grupos sociales definidos.
- **Subcultura:** conjunto de formas simbólicas de resistencia.
- **Habitus:** estructura social, construida por las prácticas históricas de las diversas clases sociales, que orienta la percepción y las prácticas de sus miembros más allá de su conciencia; es una estructura compleja, integrada por prácticas y pensamientos, que se transmite por generaciones.
- **Body-slam:** forma de danza efectuada durante el concierto de *heavy metal*, donde los participantes chocan mutuamente sus cuerpos y extremidades de manera aleatoria en un remolino de personas.
- **Crowd-surfing:** acto de “surfear” sobre las manos del público durante un concierto.
- **Heavy metal:** Género de música popular dado desde finales de los años sesenta. También puede referirse a un subgénero específico del metal, el “metal clásico”. E. g. Iron Maiden.
- **Metal:** Sinónimo de *heavy metal* a modo de nombre corto.
- **Merol:** metal
- **Metalero (a):** dicese de aquella persona que le gusta el metal.
- **Matear:** acto de mover la cabeza de modo que el cabello o “mata” ondule o agite al ritmo de una canción de *heavy metal*.
- **Headbanger:** persona que hace headbanging
- **Headbanging:** acción de mover la cabeza, especialmente el cabello, al ritmo de una canción de heavy metal.
- **Poser:** sustantivo despectivo para referirse a una persona cuya lealtad al género heavy metal se pone en duda pues “posa” ser un metalero.
- **Rock:** Género de música popular derivado del Rock & Roll, el cual, a su vez, se dio desde los años cincuenta.
- **Riff:** una serie corta de notas frecuentemente repetidas que forma una parte distintiva del acompañamiento musical.

- **Underground:** algo separado de un ambiente social y artístico prevaleciente, manifestado frecuentemente en formas contraculturales.
- **Mainstream:** algo perteneciente a una corriente principal de pensamiento o comportamiento, ideas, acciones y valores que son mayormente aceptados por un grupo social, como en la política, moda o música comercial.
- **Lingüística:** ciencia que estudia la estructura del lenguaje humano.
- **Semiótica:** disciplina científica cuyos objetos de estudio son los signos.
- **Signo:** algo verbal (lingüístico) o no verbal, dentro de un particular código o cultura que representa o sustituye a un objeto.
- **Ícono:** signo que guarda una relación cualitativa y análoga con su objeto.
- **Índice:** signo que remite o implica a su objeto por ser una consecuencia directa de éste.
- **Símbolo:** signo que requiere una convención social y cultural para poder ser asociado con determinado objeto.
- **Semiosis introversiva:** es una función autocrítica de los códigos que les permite elaborar significados sobre sus significados, como si tomaran una distancia respecto a sí mismos para “verse de lejos” e incluirse como un paradigma más en su significación.
- **Paradigma:** esquema formal en que se agrupan las unidades semánticas de un sistema de significación.
- **Sintagma:** relación de los elementos de un paradigma.
- **Hermenéutica:** disciplina científica cuyos objetos de estudio son los procesos de interpretación.
- **Intertextualidad:** teoría literaria y semiótica que estudia las formas en que dos o más textos se relacionan entre sí a través de distintos tipos de trascendencias textuales.
- **Texto:** todo conjunto articulado de signos que puede ser sujeto a un tipo de lectura: literatura, imágenes, música, etcétera. Y, por tanto, nos referimos a “lector” como el posible receptor de cualquiera de esos discursos o conjunto articulado.
- **Trascendencias textuales:** conjunto de relaciones entre textos que tienen algún grado de intertextualidad, e.g. architextualidad.
- **Architextualidad:** tipo de relación entre textos determinada por la imitación genérica e histórica.

- **Metatextualidad:** tipo de relación entre textos donde uno comenta al otro pero sin explicitarlo.
- **Hipertextualidad:** tipo de relación entre textos determinada por transformaciones estilísticas, temáticas y/o estructurales respecto a un hipotexto.
- **Hipotextualidad:** relación entre textos donde el hipertexto no existiría en su actual sentido pues se basa necesariamente en el hipotexto para adquirir una significación.
- **Paratextualidad:** relación entre dos textos dada en títulos, subtítulos, notas, etcétera.
- **Autotextualidad:** relación intertextual de un texto consigo mismo que da lugar a un sentido restringido u “originalidad propia”.
- **Intermedialidad:** relaciones entre los códigos, canales físicos y modos fisiológicos de percepción sensorial.
- **Intediscursividad:** relación semiótica entre un texto literario y otras artes (pintura, música, cine, canción etcétera).
- **Heteróclito (ta):** Irregular, extraño y fuera de orden.
- **Parábola:** del griego παραβολή, raíz, a su vez, de la voz “palabra”, figurativo.
- **Proxémica:** disciplina científica que estudia la utilización del espacio en la comunicación.
- **Cronémica:** disciplina científica que estudia la función del tiempo en la comunicación.
- **Quinésica:** disciplina científica que estudia la función de los gestos, movimientos y códigos no verbales en la comunicación.
- **Figura:** en música, una unidad de significación que, en conjunción u oposición con otras puede dar lugar a un tópico.
- **Tópico:** en música, es un conjunto de figuras que remite a un género musical ajeno al de la pieza donde aparece. Usualmente remite a una práctica social o actividad específica.
- **Tropo:** en música, es un conjunto y contrastación de tópicos que da lugar a un simbolismo susceptible a ser interpretado de distintas formas dependiendo de la convención social del escucha.
- **Silepsis:** figura de construcción que consiste en quebrantar las leyes de la concordancia en el género o el número de las palabras como un juego entre la denotación (textual) y connotación (contextual).

FUENTES DE CONSULTA

BIBLIOGRÁFICAS

Aguirre Lora, María Esther, Flores Farfán, Leticia, et al. *Los lenguajes del símbolo*. Anthropos y Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, 303 pp.

Albor Bojórquez, Myriam. *Relaciones entre la postmodernidad y la música contemporánea*. Tes. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008, 114 pp.

Barthes, Roland. *Mitologías*. Primera edición. Siglo XXI, México 1980. 256 pp.

Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general*. 14^a Edición. Traducción de Juan Almela. Siglo XXI, México, 1998, 218 pp.

Bonet, Madga. *Heavy Metal*. Celeste, España, 1997, 224 pp.

Burroughs, William S. *Nova Express*. Grove Press, Nueva York, 1964, 187 pp.

Bourdieu, Pierre. *La distinción, criterio y bases sociales del gusto*. Taurus, Madrid, 1998, 310 pp.

Bourdieu, Pierre. *Sociología y Cultura*. Traducción por Martha Pou. Grijalbo y Consejo Para la Cultura y las Artes, México, 1984, 317 pp.

Butor, M. "La musique, art réaliste" en Pousseur, H. *Música, semántica, sociedad*. Alianza. Madrid 1984.

Cambridge international dictionary of English. Cambridge University Press, Reino Unido, 2001, 1773pp.

Carontini, Perayae. *Elementos de semiótica general. El proyecto semiótico*. Gustavo Gili, Barcelona, 1979, 139 pp.

Castro Pozo, Maritza Urteaga. *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*, México, 1998, 215 pp.

Chavero López, Cristian. *Quiénes son los góticos*. Sangre y Cenizas, México, 2009, 111 pp.

Chion, Michel. *La música en el cine*. Traducción por Manuel Frau. Ed. Paidós, Buenos Aires 1985. 487 pp.

Dezcállar, Rafael. *Contracultura y tradición cultural*. Revista de estudios políticos, ISSN 0048-7694, N° 37, 1984, pags. 209-238.

Davis, Flora. *La comunicación no verbal*. Alianza Editorial, Madrid, 2005, 270 pp.

Diccionario de Heavy Metal Latino, España y Latinoamérica. Coordinado por Zona de Obras. Sociedad General de Autores y Editores. Madrid, 2005, 422 pp.

Diccionario etimológico Griego-Latín del Español. Novena edición, Esfinge, México, 2002, 239 pp.

Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica.* Amorrortu Editores. Argentina, 2007, 147 pp.

Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general.* Cuarta edición, Lumen, España, 2000, 259pp.

Eco, Umberto. *La estructura ausente: introducción a la semiótica.* Tercera edición, Lumen, España, 1986, 379 pp.

Ensayos sobre diseño, tipografía y lenguaje. Nobuko, Buenos Aires, 2005. 208pp

Estévez Pérez, Héctor Raúl. *Actitudes de padres de familia con hijos adolescentes hacia el género heavy metal.* Tes. Universidad Insurgentes, 2005, 78 pp.

Fiske, John. *Introducción al estudio de la comunicación.* Norma, México, 1984, 140 pp.

Fubini, E. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX.* Alianza. Madrid 1988.

Gabás, Raúl. *J. Habermas: dominio técnico y comunidad lingüística.* Ariel, Barcelona 1980, 289 pp.

Galindo Cáceres, Luis Jesús, Karam Cárdenas, y Tanius, Rizo García, Marta. *Comunicología en construcción.* Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México 2009, 508 pp.

García Fernández, José Lorenzo. *Comunicación No verbal: Periodismo y medios audiovisuales.* Ed. Universitas, Madrid, 2000, 236 pp.

García Villegas, Rafael Francisco. *Música: el lenguaje de lo inefable.* Tes. Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, 91 pp.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado.* Ed. Taurus Madrid, 1982. 150 pp.

Giddens, Anthony et al. *Habermas y la modernidad,* Cátedra, Madrid 1992, 346 pp.

Hatten, Robert. *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation.* Indiana University Press, Bloomington, 1994, 349 pp.

Hatten, Robert. *Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics, Tropes, and Gesture* En: *Musicological Annual* 41, Ljubljana: Departamento de Musicología, 2005, pp. 5-30.

Heller, Steven, et al. *Escrito a mano. Diseño de letras manuscritas en la era digital.* Gustavo Gili, Barcelona 2004. 192 pp.

Jiménez Guzmán, María del Carmen, Pichardo Paredes, Juan, et al. *El Lenguaje de las artes, expresión y apreciación artísticas*. Pearson Educación, México, 2000, 234 pp.

Jung, Carl. *El Hombre y sus símbolos*. Sexta edición, Biblioteca Universal Contemporánea, España, 1976, 323 pp.

Jung, Carl. *La psicología del transfert*, Paris, Albin Michel, 1980

Jung, Carl. *Psicología y Alquimia*. Traducción de Ángel Sabrido. Plaza & Janes Editores. Primera edición. Madrid 1989. 280 pp.

Larroyo, Francisco. *Platón, Diálogos*. Vigésima edición. Porrúa, México, 1984, 785 pp.

Mcluhan, Marshall. *La Aldea Global*. Gedisa, Barcelona, 1990, 208 pp.

Michaud, Ives. *El Juicio Estético*. Idea Books, Barcelona, 1998, 95 pp.

Muniesa, Mariano. *Historia del heavy metal, el poder y la gloria. Sucinta historia del género más fuerte y ruidoso del rock desde sus orígenes en los años sesenta hasta hoy día en España y otros países*. Vosa España, 1993, 210 pp.

Navarro, Desiderio. *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. UNEAC Casa de las Américas Embajada de Francia en Cuba, la Habana, 1997, 213 pp.

Olabuenaga, Teresa. *El discurso cinematográfico, un acercamiento semiótico*. Trillas, México, 1991. 109 pp.

Ortiz Gómez, Octavio. *El surgimiento del rock y su asentamiento internacional como producto cultural de masas, 1950-1973*. Tes. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 2007, 328 pp.

Paredes Chavarría, Elia Paredes. *Prontuario de lectura, lingüística, redacción, comunicación oral y nociones de literatura*. Limusa, México, 2003, 446 pp.

Pérez Juan, Ana Laura. *En memoria de su extinta malignidad, amo de las marionetas, heavy metal, su público mexicano y la palabra poser*. Tes. Universidad Nacional Autónoma de México, 189 pp.

Phillip Kottak, Conrad. *Antropología Cultural: espejo para la humanidad*. Traducción y adaptación por José C. Lisón Arcal. Mc Graw Hill, Madrid, 1997, 297pp.

Pierce, Charles Sanders. *The Philosophical Writings of Pierce*. The Free Press, New York 1955, 385 pp.

Reuel Tolkien, John. *El Silmarillion*. Edición de Christopher Tolkien. Traducción de Rubén Masera y Luis Domenéch. Minotauro, Argentina 2001, 431 pp.

Revilla, Federico. *Fundamentos antropológicos de la simbología*. España, Cátedra, 2007, 424 pp.

Rossi, Alejandro. *Lenguaje y significado*. FCE, México, 1981, 155 pp.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la estética*. Editorial Debolsillo, México, 1992, 269 pp.

Segre, Cesare. *Semiótica Filológica*. Traducción por José Muñoz Rivas, Universidad Murcia, España, 1990, 172 pp.

Solomon, M. *El Arte de la Tipografía*, Tellus, Madrid 1988.

Téllez Alcántara, Israel. *Nacido para ser salvaje... La (R)evolución del heavy metal*. Reportaje. Tes. Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, 282 pp.

Terrón, Eloy. *Posibilidad de la estética como ciencia, el hacerse de su objeto y la evolución de los sentimientos humanos*. Ayuso, Madrid, 1970, 102 pp.

Thompson, John B. *Ideología y cultura moderna*. Segunda edición. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1993, 477 pp.

Vázquez Sánchez, Adolfo. *Invitación a la estética*. Debolsillo. México, 1992, 269 pp.

Weinstein, Deena. *Heavy metal: its music and its culture*. Da Capo Press, Estados Unidos, 2000, 352 pp.

White, Leslie A. *The Evolution of Culture: The Development of Civilization to the Fall of Rome*. Left Coast Press, Nueva York, 2007, 378 pp.

HEMEROGRÁFICAS

Adsuar Fernández, María Dolores. *La intertextualidad, (e)vocación de mundos posibles*. Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética, ISSN 1887-5238, Vol. 4, 2008 , págs. 1-8.

Albaladejo Mayordomo, Tomás. *Retórica, comunicación, interdiscursividad*. Revista de investigación lingüística, ISSN 1139-1146, Vol. 8, N°. 1, 2005 (Ejemplar dedicado a: Lingüística y retórica), págs. 7-34

Amador Bech, Julio. *Conceptos básicos para una teoría de la comunicación: una aproximación desde la antropología simbólica*. Revista mexicana de ciencias políticas y sociales, ISSN 0185-1918, N°. 203, 2008 , págs. 13-52.

Aragonés Estella, Esperanza. *Visiones de tres diablos medievales*. De arte: revista de historia del arte, ISSN 1696-0319, N°. 5, 2006, págs. 15-27.

Becknell, M.E.; Firmin, M.W.; Hwang, et al. *Effects of listening to heavy metal music on college women: A pilot study*. College Student Journal. Project Innovation, Inc, 2008 Volúmen 42, N°1 págs. 24-35.

Cantón García, José Antonio. *Prensa y música: divulgación y crítica*. Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación, ISSN 1134-3478, N° 23, 2004 (Ejemplar dedicado a: Comunicación, música y tecnologías), págs. 43-47.

Caro Baroja, Julio. *Localización, personificación y personalización de las leyendas*. Gazeta de antropología, ISSN 0214-7564, N° 7, 1990.

Chico Picaza, María Victoria. *La teoría medieval de la música y la miniatura de las Cantigas*. Anales de historia del arte, Universidad Complutense de Madrid. ISSN 0214-6452, N° 13, 2003, págs. 83-95.

Cortez, Otilia. *Intertextualidad y paralelismo entre el Popol Vuh y La Biblia*. Espéculo: Revista de Estudios Literarios, ISSN 1139-3637, N° 40, 2008

Dezcállar, Rafael. *Contracultura y tradición cultural*. Revista de estudios políticos, ISSN 0048-7694, N° 37, 1984, págs. 209-238.

Domínguez Lázaro, M^a de los Reyes. *La importancia de la comunicación no verbal en el desarrollo cultural de las sociedades*. Razón y palabra, ISSN 1605-4806, N° 70, 2009.

Durán Fernández, Benito J., Barrios Castro, María Jesús. *Arquetipos femeninos en la novela histórica grecolatina*. Estudios clásicos, ISSN 0014-1453, Tomo 43, N° 119, 2001, págs. 7-36.

Espinosa, Pablo. *Semiótica de los Mass-media: discurso de la comunicación global*. Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética, ISSN 1887-5238, N°4, 2008, págs. 1-8.

Fernández González, Etelvina. *Héroes y arquetipos en la iconografía medieval*. Cuadernos del CEMYR, ISSN 1135-125X, N° 1, 1993 (Ejemplar dedicado a: Los Héroes Medievales), págs. 13-52.

Flores Gutiérrez, Enrique Octavio. *La respuesta emocional a la música (atribución de términos de emoción a segmentos musicales)*. Tes. Universidad Nacional Autónoma de México. 2001, 153 pp.

Garrido, Belén Ruiz. *Los disfraces de lolita: personajes y arquetipos femeninos camuflados*. Congreso Internacional Imagen Apariencia. Noviembre 19, 2008 - noviembre 21, 2008, 2009, ISBN 978-84-691-8432-1.

Gamonal Arroyo, Roberto. *Tipo/retórica: una aproximación a la retórica tipográfica*. Icono 14, ISSN 1697-8293, N° 5, 2005 (Ejemplar dedicado a: Retórica).

Gómez de la Bandera, Carmen. *Contribución al estudio semiótico del espacio escénico: (dialéctica y formalidad de los espacios intra y extra-escénicos)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2002, 433 pp.

Guil Boza, Ana. *Arquetipos en los estereotipos actuales de la mujer*. Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación, ISSN 1134-3478, N° 12, 1999 , págs. 95-100.

González, Flores, José Reyes. Genealogía del ensayo en Sincronía Invierno 2004, Sincronía, ISSN 1562-384X, revista digital del Departamento de Letras Hispánicas, Universidad de Guadalajara. <http://sincronia.cucsh.udg.mx/gonzalezwinter04.htm>

González Herranz, Raimundo. *Representaciones musicales en la iconografía medieval*. Anales de historia del arte, ISSN 0214-6452, N° 8, 1998, págs. 67-96.

González de Pablo, Angel. *De la historia como sueño del alma: la historia de la psiquiatría y la psicología arquetípica*. Frenia, ISSN 1577-7200, Vol. 2, Fascículo 1, 2009, p 13.

Grabocz, Marta. *Fórmulas recurrentes de la narrativa en los géneros extra-musicales y en la música*. Pensamiento, Palabra y Obra, Revista de la Facultad de Artes de la Universidad Pedagógica Nacional. Artículo traducido del francés por Alberto Leongómez. ISSN 2011-80 CX. N°2 2009 págs. 58-66.

Guanipa Pérez, Mary. *Cómo hacer un ensayo científico*. REDHECS: Revista electrónica de Humanidades, Educación y Comunicación Social, ISSN 1856-9331, Año 3, N° 5, 2008, págs. 1-10. <http://www.publicaciones.urbe.edu/index.php/REDHECS>

Gutiérrez Estupiñán, Raquel. *Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento*. Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica, ISSN 1133-3634, N° 3, 1994, págs. 139-156.

Katilius Boydston, Marvin. *La semiótica de A. J. Greimas: Una introducción*, Litanus: Revista Trimestral de Lituania de las Artes y las Ciencias, Vol. 36, 1983. PP PENDIENTE

Lawrence, J.S., & Joyner, D.J. *The effects of sexually violent rock music on males acceptance of violence against women*. Psychology of Women Quarterly. Volumen 15, tema 1, marzo 1991, págs. 49-63.

Leibrandt, Isabella . *La figura del diablo en las tradiciones populares germánicas y occidentales*. Revista Culturas populares, ISSN: 1886-5623, N° 4, 2007, 23 pp.

López Cano, Rubén. *Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global*. Nassarre: Revista aragonesa de musicología, ISSN 0213-7305, Vol. 21, N° 1, 2005 (Ejemplar dedicado a: ¿A quién pertenece la música?: la música como patrimonio y como cultura: Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología), págs. 59-76.

L, Gaya, J. y Llobera, Miquel. *Comunicación no verbal y literatura: desarrollo de un modelo semiótico de transcripción*. Revista española de lingüística aplicada, ISSN 0213-2028, Vol. 14, 2000-2001, pags. 113-144.

Luengo Cruz, María . *Fundamentos y carencias de los estudios culturales: una revisión teórico-crítica del ámbito "popular culture"*. Reis: Revista española de investigaciones sociológicas, ISSN 0210-5233, N° 115, 2006, págs. 101-134.

Marín Corbí, Fernando . *Figuras, gesto, afecto y retórica en la música*. Nassarre: Revista aragonesa de musicología, ISSN 0213-7305, Vol. 23, N° 1, 2007, págs. 11-52.

Martínez, García, Silvia. *Decibelios y testosterona: una aproximación a las imágenes de género en el rock y el heavy metal*. Dossiers feministes, ISSN 1139-1219, N° 7, 2003 (Ejemplar dedicado a: No me arrepiento de nada: mujeres y música), págs. 101-118.

Martínez García, Silvia. *Monstruos y fronteras en el heavy: un análisis desde lo híbrido*. Nassarre: Revista aragonesa de musicología, (Ejemplar dedicado a: ¿A quién pertenece la música?: la música como patrimonio y como cultura: Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología) , ISSN 0213-7305, Vol. 21, N° 1, 2005 págs. 31-45

Mateu Serra, Rosa. *El Lugar del silencio en el proceso de comunicación*. Tesis doctoral. Universidad de Lleida 2001, 313 pp.

Nante, Bernardo. *La imaginación en la alquimia occidental: una lectura junguiana el Aurora Consurgens, Epiméleia*. Revista de Estudios sobre la Tradición. Buenos, Aires, Año XI, nrs. 21-22, 2002, págs. 169-185.

Naranjo, Carmen Vallejo. *Lo caballeresco en la iconografía cristiana medieval*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad de Sevilla ISSN 0185-1276, N° . 93, 2008, págs. 33-67.

O. Beeman, William. Los tropos en la música. Revista de antropología social, ISSN 1131-558X, N° 15, 2006 (Ejemplar dedicado a: La antropología y la figuración del pensamiento y de la acción social), págs. 265-272.

Palomares Moral, José. *Comunicar la música*. Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación, ISSN 1134-3478, N° 23, 2004 (Ejemplar dedicado a: Comunicación, música y tecnologías), págs. 13-16

Pedregal Rodríguez, María Amparo. *Las mártires cristianas: género, violencia y dominación del cuerpo femenino*. Studia historica. Historia antigua, ISSN 0213-2052, N° 18, 2000, págs. 277-294

Quintana Docio, Francisco. *Intertextualidad genética y lectura palimpséstica*. Castilla: Estudios de literatura, ISSN 1133-3820, N° 15, 1990, págs. 169-182.

Rault, Christian. *Aspectos de la relación entre iconografía medieval y práctica interpretativa*. Revista catalana de musicología, ISSN 1578-5297, N° . 2, 2004, págs. 11-19.

Rodríguez, Alfonso M. *Ensayo, teoría crítica y dialéctica en T.W. Adorno: caracterización, "ejemplo" y problemática didáctica*. Zona próxima: revista del Instituto de Estudios Superiores en Educación, ISSN 1657-2416, N° . 9, 2008, págs. 84-95. * Versión de la ponencia presentada en el Tercer Congreso Internacional *Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*, celebrado del 4 al 6 de agosto de 2008 en la Universidad de Buenos Aires.

Revista de Occidente. ISSN 0034-8635Nº 151, diciembre 1993. Madrid. 170 pp.

Rivero García. Isabel. *Intertextualidad, polifonía y localización en investigación cualitativa*. Athenea Digital: revista de pensamiento e investigación social, ISSN 1578-8946, Nº. 3, 2003, págs. 1-13.

Rodríguez González, Félix. *Medios de comunicación y contracultura juvenil*. Círculo de lingüística aplicada a la comunicación, ISSN 1576-4737, Nº. 25, 2006, págs. 5-30

Steingress, Gerhard. *La música en el marco del análisis de la cultura contemporánea: un replanteamiento teórico y metodológico*. Política y sociedad, ISSN 1130-8001, Vol. 45, Nº 1, 2008 (Ejemplar dedicado a: Políticas migratorias en la España de las Autonomías), págs. 237-260.

Vidales Gonzáles, Carlos Emiliano. La semiótica como matriz de estudio de la comunicación. UNIrevista ISSN 1809-4651, Vol. 1, nº 3, 2006, págs. 1-12.

VIDEOGRÁFICAS

Heavy Metal Louder Than Life. Documental dirigido por Dick Carruthers. Estados Unidos, 2006, 240 mn.

Metal: A Headbanger's Journey. Documental dirigido y producido por Sam Dunn y Scot McFayden, Canadá, 2005, 96 min.

Global Metal. Documental dirigido y producido por Sam Dunn y Scot McFadyen. Seville Pictures, Canadá, 2008, 93mn.

“Die Hippie, Die”, episodio 127, temporada 9 de South Park, Comedy Central, Estados Unidos, marzo 2007.

"Fat Ed's Furry Fucking Guide To Metal", e pisodio 4 de Fur TV, Series 1.5 MTV Networks Europa, junio 2009.

SONORAS

“El Amo del Merol”, podcast transmitido por la extinta estación Radioactivo 95.8 FM, 2003. Disponible en la dirección <http://www.youtube.com/watch?v=EOreApNsNo4>

“La historia del heavy metal”, podcast 11, temporada 4, segunda parte, por Olallo Rubio Maaud, coordinador general y colaborador de la revista R&R. Descargable de la siguiente dirección <http://www.olallorubio.com.mx/podcast.php>

Listado de fragmentos de canciones incluidos en el CD anexo a la tesis

Track 1:

Welcome To Samhain (Morrigan)

Track 2: “Sonidos pregrabados”

1. Distant Skyes (Stratovarius)
2. Blood on your hands (Arch Enemy)
3. Semblance of liberty (Epica)
4. Raining Blood (Slayer)
5. Locutores de radio: Wither (Dream Theater)
6. For Whom The Bell Tolls (Metallica)
7. 1320 (Megadeath)

Track 3: “Onomatopeyas”

1. Painkiller (Judas Priest)
2. Helden (Apocalyptica)
3. Deshumanization (Arch Enemy)
4. Father Time (Stratovarius)
5. Never Enough (Dream Theater)
6. Runaround man Motorhead

Track 4: “Distorsión”

1. You Really Got Me (The Kings)
2. Stroll On (The Yarbuds)
3. Summer time Blues (Blue Cheer)

Track 5: “Autorreferencialidad”

1. Unholy Warcry (Rhapsody Of Fire)
2. Deep Silent Complete (Nightwish)
3. Destiny (Stratovarius)
4. Freak on a Leash (Korn)
5. Save My Life (Xandria)
6. The Rise Of Sodom And Gomorrah (Therion)

Track 6: “Architextos de canto”

1. Robert Plant (en “Communication Breakdown”, Led Zeppelin)
2. Ozzy Osbourne (en “Black Sabbath”, Black Sabbath)
3. Ian Guilan (en “Highway Star”, Deep Purple)
4. Freddie Mercury (en "Bohemian Rhapsody", Queen)

5. Ronnie James Dio (en "Stargazer" Rainbow)
6. Rob Halford (en "The Ripper", Judas Priest)
7. Lemmy Kilmister (en The Ace Of Spades, Mötörhead)
8. Bruce Dickinson (en The Number of the Beast", Iron Maiden)
9. David Vincent (en "Immortal Rites", Morbid Angel)
10. Tarja Turunen (en "Pharaoh Sails To Orion", Nightwish)

Track 7: "Architextos de teclados"

1. Highway Star (Deep Purple)
2. Tocata y fuga en re menor, BWV 565 (Johan Sebastian Bach)
3. The Mighty Ride Of The Firelord (Rhapsody Of Fire)
4. Tocata y fuga en re menor, BWV 565 (Johan Sebastian Bach)
5. Paid In Full (Sonata Arctica)
6. Tocata y fuga en re menor, BWV 565 (Johan Sebastian Bach)
7. Holy Solos (Stratovarius)
8. Tocata y fuga en re menor, BWV 565 (Johan Sebastian Bach)

Track 8: "Otras figuras"

1. The Secrets Of The Sea (Hangar)
2. Childhood in Minor (After Forever)
3. House Of Pain (Venom)
4. This Is Your Life (Carcass)
5. Hellequin (Therion)
6. Walk (Pantera)
7. Frenetic (Metallica)
8. Ciarans Well (Tarja Turunen)
9. Arrepentimiento (Stravaganzza)
10. Vague Sentiments Unveiled (Sleep Terror)
11. Clouds Over California (Devildriver)
12. My Leader (Stream Of Passion)
13. Thank You Pain (The Agonist)
14. Your Blood Is Mine (Tears Of Magdalena)
15. Kingdom of heaven (Epica)
16. Beauty Of The Beast (Nightwish)

Track 9: "Tópicos"

1. The Course Of Nature (Angra)
2. Race Wish (Versailles)
3. Poetic Pitbull Revolutions (Diablo Swing Orchestra)
4. Ex Caelis Oblatus (Luna Obscura)
5. From The Shadows (Tarot)
6. The Dance Of Eternity (Dream Theater)
7. Wild Chase (Edenbridge)
8. Mother of Abominations Craddle of Filth)

9. Creek Mary´s Blood (Nightwish)

Track 10: “Semiosis introversiva 1”

1. La pasión según San Juan (Johan Sebastian Bach BWV 245)
2. Ride Of The Valkiries (Richard Wagner)
3. To Mega Therion (Therion)
4. Come To Paradise (Diabulus in Musica)

Track 11: “Semiosis introversiva 2”

1. Trino del Diablo (Giuseppe Tartini)
2. Until The Dark (The Sins Of Thy Beloved)
3. Claroscuro (El Cuervo de Poe)

Track 12: “Semiosis introversive 3”

1. He´s a Pirate (Hans Zimmer) 2003
2. Dark Chest Of Wonders (Nightwish) 2005
3. At The Back Of Beyond (Visions of Atlantis) 2007

Track 13: “Autotextualidad”

1. Trollhammaren (Finntroll)
2. Masquerade (Symphony X)
3. Mother Earth Father Thunder (Bathory)
4. Freedom (Blodd Stained Child)
5. My Apocalypse (Arch Enemy)
6. Riding The Wings Of Eternity (Rhapsody of Fire)
7. Te Quiero Puta! (Rammstein)

Track 14: “Géneros secundarios”

1. Intro (Legenda Aurea)
2. Prleude (Elegy of Madness)
3. Overture: The Dark Secret Misteries in Carpathians (Forever Slave)
4. Intermezzo Librete (Arch Enemy)
5. Interlude I: Dei Gratia (Kamelot)
6. Exit Unique (Edenbridge)
7. Outro (Nemesea)

Track 15: “Géneros terciarios”

1. Serenade Of Sorrow (Draconian)
2. The Big Medley (Dream Theater)
3. Twilight Symphony (Stratovarius)

4. Gilberto Concierto (Paul Gilbert)
5. Ocean Sonata (Yngwie J. Malmsteen)

Track 16: “Covers”

1. Anarchy In UK (por Megadeth) de Sex Pistols
2. Enjoy The silence (por Lacuna Coil) de Depeche Mode
3. Ups! I did it again (por Children Of Bodom) de Britney Spears
4. Creep (por Northern Kings) de Radiohead

Track 17: “Covers 2”

1. Communication Breakdown (por Ironmaiden) de Led Zeppelin
2. The Evil That Men Do (por After Forever) de Iron Maiden
3. He's A Woman, She's A Man (por Helloween) de The Scorpions
4. Halloween (por Dark Moor) de Helloween
5. Fight Fire With Fire (por Therion) de Metallica
6. Stargazer (por Dream Theater) de Rainbow
7. Screaming For Vengeance (por Gamma Ray) de Judas Priest
8. Symphony Of Destruction (por Arch Enemy) de Megadeth

Track 18: “Adaptaciones”

1. Vivaldi Summer Storm (por Children Of Bodom) de Vivaldi: Las Cuatro Estaciones
2. Swan Lake (a capella) (por The Agonist) de Tchaikovsky: Lago de los Cisnes
3. In The Hall Of The Mountain King (por Epica) de Edvard Grieg: In The Hall Of The Mountain King
4. Excerpt From Symphony No. 9 (por Therion) de Dvorak: Sinfonía N° 9
5. The Moon (por Dark Moor) de Beethoven: Sinfonía N° 5

Track 19: “Colaboraciones”

1. 2010 (Apocalyptica con Dave Lombardo [baterista de Slayer])
2. No Pain For The Dead (Angra con Sabine Edelsbacher [vocalista de Edenbridge])
3. Falling Awake (Tarja Turunen y Joe Satriani)
4. The Haunting (Kamelot con Simone Simons [vocalista de Epica])
5. No Compliance (Delain con Marco Hietala [vocalista y bajista de Nightwish y Tarot] y Sharon Adel [vocalista de Within Temptation])
6. Nymphetamine Fix (Cradle Of Filth con Liv Kristine [vocalista de Leave ´s Eyes, ex vocalista de Theatre of Tragedy])
7. Pharaoh Sails To Orion (Nightwish con Tapio Wilksa [vocalista de Sethian, ex vocalista de Fintroll])
8. Sweet Curse (ReVamp con Russell Allen [vocalista de Symphony x])

9. A Tout Le Monde (Set Me Free) (Megadeth con Christina Scabia [vocalista de Lacuna Coil])

Track 20: “Colaboraciones permanentes”

1. Rebel Yell (por Northern Kings) de Billy Idol
2. Stolen Waters (Cain´s Offering)
3. Spit On Your Grave (Sinergy)

Track 21: “Bateristas”

1. Hastiness (Hangar)
2. Under A Glass Moon (Dream Theater)
3. Sound Of Mozak (Porcupine Tree)
4. Midnight Bell (Planet X)
5. Schism (Tool)

Track 22: “Searching”

1. Searching (G3 [Joe Satriani, Steve Vai, John Petrucci])

VIVAS

Alejandro Mendoza. Ex coordinador editorial de la revista mexicana Rock Bottom.

Gabriel Casas. Artesano del Tianguis Cultural Chopo.

Germán García. Fotógrafo de la revista mexicana Search & Destroy.

Giovani del Valle. Comerciante del Tianguis Cultural Chopo.

Luis Hazo Morales. Realizador del trabajo de prensa de la promotora musical Dilemma Entertainment.

Víctor Manuel Trejo, director del Circo Volador y conductor del programa radiofónico Tolerancia Cero transmitido por Reactor 105.7 FM.

CIBERGRÁFICAS

Diccionario etimológico en línea Douglas Harper:
<http://www.etymonline.com/index.php?term=metal>

Blog con entrevistas a Germán García, Luis Hazo Morales, Gabriel Casas:
<http://www.lasletrasmetal.blogspot.com/>

Enciclopedia digital de heavy metal: <http://www.metal-archives.com/>

Archivo de letras de heavy metal: <http://www.darklyrics.com/>

Revista digital de heavy metal: <http://searchndestroy.net/>

Nota del diario Milenio <http://www.milenio.com/node/555956>

- **Artículos publicados en internet**

Copley, Jennifer. *Psychology of Heavy Metal Music, Effects on Mood, Aggression, Suicide, Drug Use and Intelligence* (Psicología de la Música Heavy Metal, Efectos en el Ánimo, Agresión, Suicidio, Drogadicción e Inteligencia) mayo del 2008: http://cognitive-psychology.suite101.com/article.cfm/psychology_of_heavy_metal_music#ixzz0yOiB1seu

Friedlander, Claudia. *Ask a real musician: 5 classic male metal singers*, artículo de opinión publicado el 30 de julio del 2010 en la dirección <http://www.invisibleoranges.com/2010/07/ask-a-real-musician-5-classic-male-metal-singers/>

Nante, Bernardo. *Aurora Consurgens o El nacimiento de la Aurora, Una lectura junguiana*. Revista digital "El Hilo de Ariadna" N° 2, Bs. As, 2007. <http://www.elhilodeariadna.org/>

Royal Society journal Biology Letters (Periódico de la Sociedad Real de Cartas de Biología), <http://rsbl.royalsocietypublishing.org/content/current> (artículo sobre los efectos de la música heavy en monos). Una explicación menos teórica se puede encontrar en el portal del diario Guardian en <http://www.guardian.co.uk/science/2009/sep/23/monkey-music-tamarins>

Stefanija, Leon. *Globalizing musical identities: remarks on the semiotics of music*. (Identidades musicales globalizantes: comentarios de la semiótica de la música). Artículo publicado por la Facultad de Artes de la Universidad de Ljubljana, Slovenia, en la dirección: <http://www2.arnes.si/~lstefa/Clanki/GlobalizingIdentitiesRemarksOnMusicSemiotics.pdf>

- **Fragmentos de libros publicados en internet**

Scheel, K.R., & Westefeld, J.S. *Heavy metal music and adolescent suicidality: An empirical investigation. (Música heavy metal y suicidio adolescente: Una investigación empírica)* Department of Educational Psychology, University of Oklahoma, Estados Unidos 1999. http://findarticles.com/p/articles/mi_m2248/is_134_34/ai_55884913/

North, Adrian. *The Social and Applied Psychology of Music*. (La psicología social y aplicada de la música). Oxford University Press, Estados Unidos, 2008. 394 pp. <http://web.sls.hw.ac.uk/North/Press%20releasesept.doc>.

Otras

Sondeo aplicado el 27 de abril del 2010 a 100 asistentes del concierto de Gamma Ray en el Circo Volador.